

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'INVENTION DU TEMPS

DANS *JE M'EN VAIS* DE JEAN ECHENOZ

ET *DES ANGÉS MINEURS* D'ANTOINE VOLODINE :

NARRATIVITÉ CONTEMPORAINE ET DISCOURS POSTMODERNES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

PAR

JULIEN MASSICOTTE-DOLBEC

MAI 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier Jean-François Hamel pour sa direction suivie et ses relectures toujours fort lumineuses. Un grand merci à Claude pour les encouragements et une patience hors du commun tout au long de mon cheminement scolaire. Merci à Benjamin Mousseau pour les discussions en tous genres... et *Liberté pour les ornithorynques*, ces mammifères ovipares semi-aquatiques, à bec corné, à longue queue plate, aux pattes palmées, qui vivent en Australie et en Tasmanie, et qui se retrouvent inopinément dans mon mémoire.

Pour tout et pour rien, merci à Jeanne et à Magali.

## TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	vi
INTRODUCTION	
QUELQU'UN A-T-IL PARLÉ D'UN MORT?.....	1
Mort du roman?.....	1
Retour du roman?.....	3
Entre parenthèses : la postmodernité.....	5
Délégitimation et différend chez Jean-François Lyotard .....	6
Procès de personnalisation et retour prudent aux origines chez Gilles Lipovetsky .....	7
Fin de l'histoire, simulacres et simulation chez Jean Baudrillard .....	8
L'assertivité du doute .....	9
Structure du mémoire.....	10
CHAPITRE I	
ÉTATS DES LIEUX : ANALYSE DES SOCIÉTÉS DU TEXTE.....	13
1.1 Introduction.....	13
1.2 Société du texte dans <i>je m'en vais</i> de Jean Echenoz .....	15
1.2.1 Le système des objets.....	15
1.2.2 Les lieux communs: schéma et appauvrissement.....	16
1.2.3 La simulation et le doute .....	17
1.2.4 La cartographie du vide.....	18
1.2.5 La géographie urbaine: polymorphie et préfabriqué .....	20
1.2.6 L'inanité du déplacement .....	21
1.2.7 La solitude et l'impossibilité du lien affectif durable .....	23
1.2.8 Les identités tièdes .....	24
1.2.9 La possibilité de l'aventure.....	25
1.3 Société du texte dans <i>Des anges mineurs</i> d'Antoine Volodine .....	26
1.3.1 Le système des débris.....	26

1.3.2 L'obsolescence des lieux communs.....	28
1.3.3 L'oubli .....	29
1.3.4 La réalité concentrationnaire.....	30
1.3.5 L'espace en lignes brisées .....	31
1.3.6 L'exploration des territoires d'exil.....	32
1.3.7 La solitude et l'extinction .....	34
1.3.8 La logique identitaire et culturelle .....	35
1.3.9 Les perdants magnifiques.....	36
1.4 Conclusion .....	37

## CHAPITRE II

LA NARRATIVITÉ EN QUESTION.....	39
2.1 Introduction.....	39
2.2 La narrativité dans <i>Je m'en vais</i> .....	41
2.2.1 Piétinement narratif.....	41
2.2.2 Désordre narratif.....	42
2.2.3 Les lignes de fuite: modes descriptifs et construction de l'intrigue.....	44
2.2.4 Parodie: mémoire et subversion .....	47
2.2.5 Intrusion narrative .....	49
2.3 La narrativité dans <i>Des anges mineurs</i> .....	51
2.3.1 Géométries narratives: l'agencement de l'intrigue.....	51
2.3.2 Multiplicité des voix narratives.....	53
2.3.3 Encodage narratif.....	55
2.3.4 Parodie: invention et contrefaçon.....	57
2.3.5 Jeu sur l'instance narrative .....	58
2.3.6 L'humour du désastre .....	60
2.4 Conclusion .....	61

## CHAPITRE III

POÉTIQUES À TRIPLE DÉTENTE: ÉTAT, HIATUS ET ÉTHIQUES.....	64
3.1 Introduction.....	64
3.2 Temps sans horizon: état de l'expérience contemporaine du temps.....	65

3.2.1	Perte de l'épaisseur temporelle chez Jean Echenoz.....	65
3.2.2	La crise de l'évènement.....	67
3.2.3	Annihilation du temps et de l'espace par la vitesse.....	68
3.2.4	L'indécidabilité.....	69
3.2.5	Perte de l'épaisseur temporelle chez Antoine Volodine.....	70
3.2.6	La crise de l'expérience.....	72
3.2.7	La polychronie.....	73
3.2.8	Fatalité et fin.....	74
3.3	Hiatus temporel: entre-deux et solution de continuité.....	76
3.3.1	Liberté paradoxale.....	76
3.3.2	Mémoire des récits chez Jean Echenoz.....	77
3.3.3	Contrôle affiché des rouages narratifs.....	78
3.3.4	Nostalgie et simulation.....	79
3.3.5	Retour du même et éternel retour.....	80
3.3.6	Éternel présent de la mémoire.....	81
3.3.7	Mémoire des récits chez Antoine Volodine.....	83
3.3.8	L'autre temps ou le hors temps.....	84
3.3.9	Temps de la différence et de la répétition.....	85
3.3.10	Conjuration du temps.....	86
3.4	Éthiques.....	88
3.4.1	Éthique et politique de la mémoire: réélaboration et hantologie.....	88
3.4.2	Poétiques de la distanciation et de la dissémination.....	90
3.5	Conclusion.....	92
	CONCLUSION.....	94
	BIBLIOGRAPHIE.....	100

## RÉSUMÉ

La critique est extrêmement polarisée lorsqu'il est question du récit français contemporain. Si de nombreux critiques jouent les embaumeurs et autopsient le mort, une quantité non négligeable d'ouvrages critiques témoigne au contraire d'une réflexion littéraire inédite et aiguisée sur la culture contemporaine. Le récit français contemporain interrogerait différentes possibilités de retour, de dépassement et de reconquête sous des formes moins fédératrices, plus interrogatives et plus ouvertes que ne le faisaient les artisans du Nouveau Roman. La crise de la culture contemporaine expliquerait à la fois les malaises d'écriture et l'inventivité narrative des écrivains. Dans cette optique, ce travail vise à démentir le constat négatif à l'égard du roman français actuel en s'intéressant à la question du temps dans les romans *Je m'en vais* de Jean Echenoz et *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine. Plébiscités par la critique, respectivement légitimés par le prix Goncourt et le prix du Livre Inter en 1999, mis à l'étude lors de différents colloques, ces deux romans se situent d'emblée dans le renouveau romanesque français et en cela paraissent exemplaires. Il s'agira ici d'analyser l'intense travail d'innovation narrative dont témoignent les deux romans en y dégagant une *société du texte* analogue à l'expérience dite postmoderne du temps, et sa reconfiguration narrative. Ainsi, il deviendra possible de rendre compte des pratiques esthétiques et discursives inédites qu'intègrent *Je m'en vais* et *Des anges mineurs*. Notre étude sur le temps posera donc les questions suivantes : quelle expérience temporelle est figurée dans les deux romans ? Comment les deux écrivains articulent-ils cette expérience dans leur narration respective et en quoi ces articulations se révèlent-elles l'expression marquante de prises de positions politiques chez Antoine Volodine et éthiques chez Jean Echenoz ? Ce mémoire empruntera essentiellement à différents ouvrages sur la question du temps et à deux domaines théoriques ; il s'intéressera à la sociocritique et aux théories sur la narrativité. Pour conduire cette analyse, nous présupposons que les œuvres littéraires tendent un miroir à leur temps, qu'elles en sont les représentations et les dépositaires. Par ce qu'elles nous détaillent, par ce qu'elles en recréent, les œuvres littéraires nous offrent l'espérance d'un agir transformé.

Mots-clés : Jean Echenoz, Antoine Volodine, Narrativité, Temps, Éthique.

## INTRODUCTION

### QUELQU'UN A-T-IL PARLÉ D'UN MORT?

La crise d'identité du roman français coïncide avec une crise de sa perception. L'une et l'autre participent de l'actuelle recherche des paradigmes qui travaille le champ culturel dans son ensemble et qui manifeste sa réaction face aux mutations historiques et civiles en cours.

Bruno Blanckeman et Jean-Christophe Millois<sup>1</sup>

Tu commences à croire qu'il est plus intéressant de douter que d'agir.  
Don Delillo<sup>2</sup>

#### Mort du roman ?

En France, la mort annoncée du roman au début des années 1980 suscite plusieurs diagnostics divergents. De nombreux critiques lui reprochent d'être saisi par le doute, de ne plus proposer une vision du monde résolue et assertive. À l'idéal d'émancipation véhiculé par les avant-gardes, ces critiques opposent une pensée de la fin. Le rejet des paradigmes du champ culturel de la modernité devient rapidement le décret d'une fin de l'histoire, de l'idéologie, du sujet et du récit qui empêche toute vitalité au roman<sup>3</sup>. Cette équation simple est aussi alimentée par différentes conjonctures plus spécifiquement littéraires. La vulnérabilité extrinsèque et l'affolement de la production littéraire introduisent un problème

---

<sup>1</sup> Blanckeman, Bruno et Jean-Christophe Millois. 2004. *Le roman français aujourd'hui : Transformations, perceptions mythologies*. Paris : Prétexte Éditeur, p. 8.

<sup>2</sup> Delillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. Coll. « Babel », trad. de l'anglais par Marianne Vernon. Paris : Actes Sud, p. 42.

<sup>3</sup> « La modernité s'est développée avec l'apparition et l'évolution des notions d'individu, d'émancipation et de progrès, des techniques et des principes universalistes, et le primat de la raison. Elle intègre progressivement toutes les formes de discours (politiques, économiques, scientifiques, littéraires et philosophiques). Les atrocités du vingtième siècle (Auschwitz et le Goulag en tête), l'impasse de la dialectique, comme marche logique qui souhaite découvrir les lois du développement de la pensée et de la réalité, à décrire le monde avec des discours totalisants et les avancées du capitalisme induisent sa remise en question ». Voir : Morgan, Axel. 2001. *Étude de la poétique postmoderne dans le roman Le méridien de Greenwich de Jean Echenoz : Le faux secret des sociétés secrètes*. Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, p. 7.



de légitimation; le roman subit les contrecoups de la transformation du milieu de l'édition et de l'engouement pour les nouvelles technologies de l'information et du divertissement. Les radicalisations du groupe Tel Quel et surtout les ruptures formelles du Nouveau Roman semblent toutefois être le terreau le plus fertile pour l'argumentaire des critiques. « [F]abrique chez Robbe-Grillet, excédant la narration pour Butor, indiscernable de la reconstruction de la mémoire chez Simon »<sup>4</sup>, le récit romanesque est fortement remis en cause. Pour une certaine critique, la recherche poétique formelle de cette période, allant plus ou moins des années 1960 aux années 1980, excèderait les limites du roman traditionnel et constituerait un point de non-retour. Il n'est plus question d'offrir une représentation du monde qui soit en même temps proposition d'une construction, voire d'une reconstruction, de sa cohérence. Le rejet du narrateur omniscient, du personnage, de l'intrigue, les jeux sur les articulations temporelles, la causalité et l'illusion référentielle modifient le rapport usuel entre texte et monde à ce point que le roman serait un genre désuet, du moins pour la littérature française. Désormais, il s'agirait moins d'écrire des romans, de référer au monde, que d'interroger les possibilités autoréflexives du récit. Ce qu'il faut lire, en filigrane de ce constat, c'est la difficulté de prendre acte du déplacement des modalités de représentation et une certaine myopie au sujet des liens entre temps et récit. L'entreprise de contestation des catégories romanesques traditionnelles n'est pas la fin du roman, elle est une reconfiguration de l'expérience temporelle de la modernité.

Dans *Temps et récit*, Paul Ricoeur écrit : « les manières temporelles d'habiter le monde restent imaginaires, dans la mesure où elles n'existent que dans et par le texte »<sup>5</sup>. Si les expérimentations littéraires passées ont tenté de faire fi de cette existence, d'amoindrir le lien entre temps et récit, le roman français contemporain exprime son inventivité en expérimentant à nouveau les manières de configurer l'expérience du temps. Dominique Rabaté écrit que « l'essence de la littérature est [...] précisément de calculer l'incalculable,

---

<sup>4</sup> Rabaté, Dominique. 1998. *Le roman français depuis 1900*. Coll. « Que sais-je », Paris : PUF, p.87.

<sup>5</sup> Ricoeur, Paul. 1984. *Temps et récit*. 2. *La configuration dans le récit de fiction*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, p.16

c'est-à-dire d'agencer des mises en forme pour dire ce qui resterait indicible ou muet »<sup>6</sup>. En écho à Paul Ricoeur, j'ajouterais que cet agencement de mises en forme est ce qui détermine à la fois une expérience du temps et une pratique littéraire du récit : « le temps devient humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il se dessine les traits de l'expérience temporelle »<sup>7</sup>. L'état de crise du roman français, tant décrié par la critique, me semble au contraire porter les marques d'une nouvelle vitalité, comme si le récit français contemporain cherchait à renouer, d'une certaine manière, avec l'histoire du roman.

### Retour du roman ?

La critique est extrêmement polarisée lorsqu'il est question du récit français contemporain. Si de nombreux critiques jouent les embaumeurs et autopsient le mort, une quantité non négligeable d'ouvrages critiques témoigne au contraire d'une réflexion littéraire inédite et aiguisée sur la culture contemporaine. En ce sens, Bruno Blanckeman montre le dépassement de la simple déconstruction des formes narratives<sup>8</sup>. Dominique Viart décrit l'abandon progressif de l'expérimentation pure et systémique en faveur d'une attention renouvelée aux hésitations et aux particularismes<sup>9</sup>. Anne Cousseau diagnostique un retour évident « aux récits individuels, à l'inscription du sujet dans la multiplicité des récits, à ses histoires, bref à la renarrativisation du récit »<sup>10</sup>. De façon plus générale, Dominique Rabaté

---

<sup>6</sup> Rabaté, Dominique. « Entretien avec Dominique Rabaté » In *Prétexte* 21/22.  
[http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques\\_roman/discussions/dominique-rabatc.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-rabatc.htm). Dernière consultation 01 mai 2007.

<sup>7</sup> Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit*. I. *L'intrigue et le récit historique*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, p.16.

<sup>8</sup> Blanckeman, Bruno. 2000. *Les récits indécidables*. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Guignard. Coll. « Perspectives », Paris : Presses Universitaires du Septentrion, p. 33.

<sup>9</sup> Viart, Dominique. 1998. « Mémoires du récit : Questions à la modernité » In *Écritures contemporaines* 1, Revue des lettres Modernes, Minard, p. 6.

<sup>10</sup> Cousseau, Anne. 2005. « Postmodernité : du retour du récit à la tentation romanesque » In *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, p.235.

parle de reconquête du roman<sup>11</sup>. Le récit français contemporain interrogerait ainsi différentes possibilités de retour, de dépassement et de reconquête sous des formes moins fédératrices, plus interrogatives et plus ouvertes que ne le faisaient les artisans du Nouveau Roman. La crise de la culture contemporaine expliquerait à la fois les malaises d'écriture et l'inventivité narrative des écrivains. Dans cette optique, ce travail vise à démentir le constat négatif à l'égard du roman français actuel en s'intéressant à la question du temps dans les romans *Je m'en vais* de Jean Echenoz et *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine<sup>12</sup>. Plébiscités par la critique, respectivement légitimés par le prix Goncourt et le prix du Livre Inter en 1999, mis à l'étude lors de différents colloques, ces deux romans se situent d'emblée dans le renouveau romanesque français et en cela paraissent exemplaires. Il s'agira ici d'analyser l'intense travail d'innovation narrative dont témoignent les deux romans en y dégagant une *société du texte* analogue à l'expérience dite postmoderne du temps, et sa reconfiguration narrative. Ainsi, il deviendra possible de rendre compte des pratiques esthétiques et discursives inédites qu'intègrent *Je m'en vais* et *Des anges mineurs*. Notre étude sur le temps posera donc les questions suivantes : quelle expérience temporelle est figurée dans les deux romans ? Comment les deux écrivains articulent-ils cette expérience dans leur narration respective et en quoi ces articulations se révèlent-elles l'expression marquante de prises de positions politique chez Antoine Volodine et éthique chez Jean Echenoz ? Ce mémoire empruntera essentiellement à différents ouvrages sur la question du temps et à deux domaines théoriques ; il s'intéressera à la sociocritique et aux théories sur la narrativité. Pour conduire cette analyse, nous présupposons que les œuvres littéraires tendent un miroir à leur temps, qu'elles en sont les représentations et les dépositaires. Par ce qu'elles nous détaillent, par ce qu'elles en recréent, les œuvres littéraires nous offrent l'espérance d'un agir transformé. L'activité

---

<sup>11</sup> Rabaté, Dominique. « Entretien avec Dominique Rabaté » In *Prétexte* 21/22. <http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques-roman/discussions/dominique-rabate.htm>. Dernière consultation 01 mai 2007

<sup>12</sup> Désormais, ces deux romans seront désignés respectivement par les lettres JMV et DAM ; les références à ces romans seront faites dans le corps du texte. Echenoz, Jean. 1999. *Je m'en vais*. Coll. « Double ». Paris : Éditions de Minuit. 250 p. et Volodine, Antoine. 1999. *Des anges mineurs*. Coll. « Fiction & Cie », Paris : Seuil. 220 p.

narrative est le « moyen privilégié par lequel nous reconfigurons notre expérience temporelle confuse, informe et, à la limite, muette »<sup>13</sup>, écrit Paul Ricoeur.

Entre parenthèses : la postmodernité

Les dissemblances, fractures et passages entre la modernité et la postmodernité ont beaucoup été débattus ces vingt dernières années. Malgré l'absence de consensus et la multiplicité des paradoxes entourant sa définition et sa validité, la notion de postmodernité a une valeur heuristique évidente, son utilité analytique provenant justement de son indécision conceptuelle, de sa capacité à rendre compte d'une diversité de phénomènes dans de nombreuses disciplines. Sans être nécessairement une grille d'analyse de l'expérience du temps configurée dans *Je m'en vais* et *Des anges mineurs*, les postures théoriques dites postmodernes font un état des lieux qui introduit pertinemment à certaines problématiques des œuvres. Janet Paterson délimite clairement les deux pans essentiels de la postmodernité en regard de l'analyse littéraire :

Perçu comme une pratique discursive, le postmoderne pose de passionnants problèmes d'analyse et d'interprétation au niveau des stratégies textuelles, en particulier l'énonciation fragmentée, l'intertextualité hétéroclite, la discontinuité narrative et le mélange des genres. Nourri par des théories philosophiques, il ouvre la lecture à une problématisation du sens dans de vastes contextes socioculturels en s'attachant, entre autres, aux questions du sujet féminin, de l'identitaire, de la légitimation et du savoir.<sup>14</sup>

Ces pans de la postmodernité occupent ainsi le terrain de l'esthétique et des habitus, de la narrativité et de la représentation socioculturelle. Cela dit, avec Caroline Bayard, je pense que les transformations postmodernes appellent infiniment plus que cela : « elles engagent un corps politique, un imaginaire, une éthique dont il est essentiel d'interpréter les effets »<sup>15</sup>. Des effets similaires sont à l'œuvre chez Jean Echenoz et Antoine Volodine, c'est

<sup>13</sup> Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit*. I. *L'intrigue et le récit historique*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, p.12.

<sup>14</sup> Paterson, Janet. 1994. « Le postmodernisme québécois : tendances actuelles » In *Études Littéraires*. « Postmodernismes, poésies des Amériques, ethos des Europes ». vol. 27, no 1, p.84.

<sup>15</sup> Bayard, Caroline. 1994. « Postmodernités européennes : ethos et polis de fin de siècle » In *Études Littéraires*, « Postmodernismes, poésies des Amériques, ethos des Europes ». vol. 27, no 1, p.91.

pourquoi une description des postures théoriques postmodernes françaises principales, soit celle de Jean-François Lyotard (la délégitimation des métarécits), de Gilles Lipovetsky (le procès de personnalisation et la continuité paradoxale avec l'héritage du passé) et de Jean Baudrillard (l'indétermination et le simulacre dans leur rapport au temps), me semble pertinente avant de procéder à l'analyse temporelle et narrative à proprement parler.

### Délégitimation et différend chez Jean-François Lyotard

Pour Jean-François Lyotard, en cela fidèle à un certain héritage de l'École de Francfort et d'Adorno en particulier, Auschwitz est le crime contre l'humanité qui ouvre la postmodernité. Par le biais d'une analyse de la pragmatique scientifique, il conclut par ailleurs à la délégitimation des métarécits<sup>16</sup> dominants la modernité : l'émancipation du citoyen, la réalisation de l'esprit, la société sans classe et le progrès moral de l'humanité. *La condition postmoderne* est ainsi sous-tendue par une inquiétude politique et exprime une dérivation des procédures de recherche. Il y démontre que la recherche scientifique ne se fait plus dans une performance de connaissance du réel, mais qu'elle est un travail d'invention de coups discursifs nouveaux dans l'espace de sens du langage, de paradoxes, de règles imprévisibles, qui suscitent sans cesse de nouveaux discours. En quelque sorte, il y a un pur jeu de concurrence interne qui renforce la croyance en une science sans règles, sans lois, si ce ne sont celles de la production incontrôlée des discours. L'utilisation du matériau scientifique permet alors d'amorcer une réflexion sur le temps social. Le consensus minimal s'est défait avec les métarécits. Les individus vivent maintenant comme des monades libres, agitées, en quelque sorte, par des mouvements browniens que l'on dit aléatoires. Caroline Bayard résume le résultat de cette situation : « Au terme de la perte de crédibilité des métarécits, ne demeurent plus que des éclats, des fragments, des parcellisations indéfiniment renouvelées, enfin susceptibles de ne pas être récupérés par le système »<sup>17</sup>. La seule ressource sociale envisageable est celle des jeux de langage destinés à éviter l'épuisement des enjeux sociaux qui annule dès lors la possibilité même de jouer. Le différend permet à Lyotard de penser

---

<sup>16</sup> Par légitimation, il convient d'entendre le mouvement par lequel un métarécit prescrit des conditions à une prise en considération des activités dans la stratégie de transformation du réel.

<sup>17</sup> Bayard, Caroline. 1994. *op. cit.*, p.84.

cette nouvelle forme : « Le différend reprend la question du dissentiment, de l'affrontement, de la paralogie, sous la forme du différend, de la volonté de prouver combien la production de l'anomalie, de l'incompréhension, de la singularité et de l'incommensurable, vaut comme forme de l'innovation contemporaine »<sup>18</sup>. Les risques qui accompagnent cette représentation du social sont aisément palpables : dissémination, solitude et perte de repères auxquels Jean-François Lyotard répond par une volonté de refonte éthique : « Il s'agit de prêter l'oreille aux différends étouffés de l'histoire, de traduire dans une inscription ce qui précisément se soucie de l'imprescriptible, de transcrire une perlaboration élaborant un oubli initial, mais de rompre le primat de l'esthétique sur l'éthique »<sup>19</sup>. Bien qu'il pose le politique comme une combinaison instable des genres, qui s'investit dans des objets jusqu'alors tenus hors de la *polis*, telles la science et la culture, Lyotard insiste sur le fait que notre première responsabilité est non seulement de repenser cette *polis*, mais surtout de considérer, à partir de Kant, nos obligations éthiques sur la base d'une « inquiétude portant sur l'appel, la réquisition à faire le bien »<sup>20</sup>. La posture théorique postmoderne de Lyotard se veut donc un mode de réconciliation, dans la pensée, entre l'énonciation et la sensibilité, entre le réel et le différend. Un différend stabilisé dans les choix minimalistes des équilibres provisoires.

#### Procès de personnalisation et retour prudent aux origines chez Gilles Lipovetsky

Pour Gilles Lipovetsky, la société postmoderne est une manière de dire le virage historique qui suit l'évacuation de l'eschatologie révolutionnaire propre à la période moderne. Cette évacuation est le résultat d'une « révolution permanente du quotidien et de l'individu lui-même : privatisation élargie, érosion des identités sociales, désaffection idéologique et politique et déstabilisation accélérée des identités »<sup>21</sup>. Autrefois régies par des morales autoritaires, nos sociétés sont aujourd'hui traversées par un procès de personnalisation à deux versants. D'un côté, ce procès signale la prise en compte des facteurs

<sup>18</sup> Ruby, Christian. 1990. *Le champ de bataille post-modernel/neo-moderne*. Coll. « Logiques sociales ». Paris : L'Harmattan, p.138-139.

<sup>19</sup> Bayard, Caroline. 1994. *op. cit.*, p.100.

<sup>20</sup> Bayard, Caroline. 1994. *op. cit.*, p.100.

<sup>21</sup> Lipovetsky, Gilles. 1993. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Coll. « Folio Essais ». Paris : Gallimard, p.9.

humains, manifeste dans la déstandardisation, la flexibilité et la cordialité des dispositifs sociaux. Et d'un autre côté, négativement, le procès renvoie à la fracture de la socialisation disciplinaire et est porté par la volonté d'autonomie et de particularisation des groupes et des individus : « L'ultime figure de l'individualisme ne réside pas dans une indépendance souveraine a-sociale mais dans les branchements et connexions sur des collectifs aux intérêts miniaturisés, hyperspécialisés »<sup>22</sup>. La séduction aménage cette figure, elle est ce qui agence notre monde et le remodèle selon le procès de personnalisation. Son œuvre consiste à multiplier et diversifier l'offre, à proposer plus pour que vous décidiez plus, à substituer le libre choix à la contrainte uniforme, la pluralité à l'homogénéité, l'accomplissement des désirs à l'austérité. La désertification, le désinvestissement du réel, l'indifférence métapolitique, le présentisme et la désubstantialisation des grandes figures de l'altérité et de l'imaginaire conduisent à une disjonction entre structure sociale et individu. Lipovetsky parle de rétraction du temps social et de la fin des problématiques de la démocratie. En guise de palliatif, on assiste à un retour prudent aux origines, une mise en perspective historique de notre temps, une interprétation en profondeur de l'ère dont nous sortons. Le travail sur la mémoire devient le seul socle qui soutienne notre temps, celui de l'éphémère, de l'instantané individualisé par chacun : une trace reformulée dans un nouvel instant plutôt que vécu dans le sens d'une continuité historique ou de la nostalgie.

#### Fin de l'histoire, simulacres et simulation chez Jean Baudrillard

Jean Baudrillard met de l'avant une conception essentiellement apocalyptique de la postmodernité. Il perçoit la fin de l'histoire en fonction d'une amnésie qui est en train d'effacer la mémoire collective :

C'est que nous sommes en train, dans une sorte de travail de deuil enthousiaste, de ravalier tous les événements marquants de ce siècle, de les blanchir, comme si tout ce qui s'était passé là (les révolutions, la partition du monde, l'extermination, la transnationalité violente des États, le suspense nucléaire), bref l'Histoire dans sa phase moderne, n'était qu'un imbroglio sans issue.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *ibid*, p.21.

<sup>23</sup> Paterson, Janet. 1994. *op. cit.*, p.103.

Avec l'effondrement de l'histoire et de la *polis*, le réel devient puéril, décoratif, dérivatif; le monde de l'image remplace le monde réel. La multiplication des images évide le sens et le contenu des références, présentant ce qu'il appelle une hyperréalité, c'est-à-dire un appauvrissement et une dégradation du réel par des dispositifs référentiels. En tentant de se définir dans cette circulation de signes de plus en plus frénétiques et éculés, les individus sont aussi condamnés à cette perte du sens. Ils deviennent ainsi à l'image du monde, de purs simulacres, des doubles opératoires: « Ce simulacre veut nous faire croire qu'il y aura toujours une histoire, objectivité, matière, réalité, alors que tous nos objets ne sont en vérité qu'apparence fugitive, disparate, et sans véritable substance »<sup>24</sup>, des leurres en quelque sorte. Tout trait culturel devient objet de consommation. Toute référence, toute valeur disparaissent au profit de la seule circulation, mobilité ou rotation. L'être des choses se consume dans la valeur d'échange, processus au terme duquel le monde des êtres et des objets, l'expérience du temps, apparaît comme donné renouvelé sans cesse, décliné sur le seul mode de la dissolution et de l'éternel retour. L'homme postmoderne se fait herméneute du monde de l'instabilité, du mouvement et de l'image.

#### L'assertivité du doute

Les postures théoriques de la postmodernité font état d'une expérience contemporaine problématique, notamment en ce qui concerne le temps et l'histoire. Par la perte du consensus minimal et la délégitimation des récits discursifs, par le procès de personnalisation et la liberté paradoxale qu'il induit, par l'effondrement de l'histoire et de la *polis*, par le caractère strictement opérationnel du réel et des individus, elles détaillent des éléments clés de la poétique de *Je m'en vais* et de *Des anges mineurs*. Par là, cette crise de la culture contemporaine semble à l'origine des multiples déficits, indéterminations et brouillages à l'œuvre dans les romans, à la fois dans l'expérience du temps configurée et dans sa mise en forme narrative.

---

<sup>24</sup> Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Coll. « Débats », Paris : Galilée, p.178.



La polarisation de la critique et l'absence de consensus sur la description du temps contemporain rendent nécessaire la présence d'un maître mot unificateur pour la conduite de l'analyse. Qu'est-ce que l'écriture pour un romancier français contemporain en regard du temps? Qu'est-ce que raconter notre époque pour Jean Echenoz et Antoine Volodine? Il me semble que, pour eux, écrire, c'est agir dans et sur le doute. Non pas le doute sceptique comme équivalence des raisons de croire. Ni le doute cartésien comme procédé de rejet de toute assertion reçue par la tradition antérieure. Le doute, tel que le pratiquent Echenoz et Volodine, c'est le résultat de ce que Dominique Viart appelle « l'effet croisé [...] des pensées du soupçon et des grandes faillites historiques des idéologies du progrès »<sup>25</sup>. Si l'on se refuse au nihilisme, la crise de l'expérience contemporaine du temps et l'héritage des pensées du soupçon déterminent une double nécessité : une remise en question des formes discursives et des modalités de mise en intrigue et la recherche d'un sens différent, répondant à de nouveaux paradigmes. Dans *Je m'en vais*, nous verrons qu'il prend la forme d'une indécidabilité productrice alors que dans *Des anges mineurs*, il est la multiplication des points discursifs, le refus des conventions discursives et narratives totalisantes.

#### Structure du mémoire

Le premier chapitre sera consacré aux sociétés du texte dans *Je m'en vais* et dans *Des anges mineurs*, c'est-à-dire aux principaux éléments de la représentation sociale. Il s'agira de dégager un système culturel propre aux romans, les indices de la crise contemporaine, par une analyse des productions symboliques, des espaces et des identités. Dans *Je m'en vais*, nous observerons le système particulier des objets et les lieux communs comme dispositifs référentiels se substituant au vide culturel. La cartographie de l'espace configuré dans le roman en produira un écho par les figures des non-lieux, le découpage socioculturel et la transitivity aléatoire. La solitude des personnages, l'impossibilité des liens affectifs durables et la tiédeur comportementale définiront un certain état de société. Dans *Des anges mineurs*, les productions symboliques présenteront un système culturel constitué des débris des

---

<sup>25</sup> Viart, Dominique. 1999. « Filiations littéraires » In *Écritures contemporaines 2*. Revue des Lettres Modernes, Minard, p.119.

champs discursifs de la modernité, des échecs révolutionnaires et de l'inhumanité du capitalisme sauvage. L'analyse des lieux communs et de la figure de l'oubli fixera le système comme passif historique et siège de décomposition des référents. Par la réalité concentrationnaire, les lignes spatio-temporelles brisées et l'exploration des territoires d'exil, la description de l'espace volodinien ouvrira une brèche dans le système, un renversement topologique, tout en réitérant ailleurs le portrait en négatif de la société. Les réalités identitaires, soit la solitude, l'extinction, la schizophrénie et l'indifférenciation, compléteront la représentation, reprenant les éléments problématiques et positifs dégagés.

Le second chapitre sera une analyse descriptive de type narratologique des romans de Jean Echenoz et d'Antoine Volodine. Dans *Je m'en vais* seront étudiés les temps verbaux, le système grammatical, l'enchaînement des marqueurs temporels, les modes descriptifs et la construction de l'intrigue comme brouillage narratif ainsi que le fort coefficient d'indécidabilité du récit. L'agencement de l'intrigue, la multiplicité des voix narratives et l'encodage narratif révéleront un brouillage similaire à l'œuvre dans *Des anges mineurs*, moins indécidable que subversif et disséminé. Les figures de l'ironie présentes chez chacun expliciteront les points de rupture entre narrativité et société du texte et entre narrativité et historicité des formes littéraires. À travers les procédés de la parodie et de la distanciation dans *Je m'en vais* et à travers ceux de la parodie et du jeu sur l'instance narrative dans *Des anges mineurs*, nous dégagerons une interrogation soutenue à l'égard des configurations sociales et narratives et y reconnaitrons une volonté de dépassement des verdicts pessimistes, voire nihilistes, de crise ou de fin.

Le troisième chapitre montrera les relations complexes entre l'expérience contemporaine du temps et les configurations narratives des deux romans pour en penser les éléments proprement innovateurs tant sur le plan esthétique que sur le plan discursif. La crise de l'expérience du temps contemporain apparaîtra sous la forme d'une perte d'horizon temporel. L'accélération et l'absence d'épaisseur du temps, la crise de l'événement comme modalité d'un temps au présent sans cesse renouvelé, l'annihilation par la vitesse et l'indécidabilité du temps feront état d'un temps trouble qui se cherche chez Jean Echenoz. Une station temporelle tributaire entre autres d'une absence de projet, la crise de l'expérience

comme douleur de l'éclatement du temps, la polychronie narrative comme nouveau mode d'appréhension de l'expérience et l'imaginaire de la fin occuperont la même fonction chez Antoine Volodine. Sous la rubrique du *hiatus temporel*, les libertés identitaires et narratives paradoxales, la mémoire des récits et le contrôle affiché des rouages narratifs, la nostalgie et le retour du même développeront un espace discursif qui marque une certaine distance avec l'expérience contemporaine du temps dans *Je m'en vais*. Dans *Des anges mineurs*, l'éternel présent de la mémoire comme trace et mode de dépassement de cette trace, la mémoire des récits, un autre temps ou un hors temps en forme de possibilité nouvelle, le temps de la différence comme mouvement de répétition inventant en permanence et la conjuration par la pratique magique ou onirique feront de même. Au final, nous verrons comment tous ces éléments fondent une éthique de la réélaboration et de la distanciation chez Jean Echenoz et une politique de la hantise et de la dissémination chez Antoine Volodine.

La tripartition sur laquelle reposera mon mémoire est progressive et, en cela, montrera clairement les différents jalons de ma réflexion. D'abord, les sociétés du texte permettront de préciser les liens entre identité et culture contemporaine. Ensuite, l'analyse des narrativités mises en œuvre dans les romans à l'étude décrira les articulations et les désarticulations temporelles particulières. Enfin, la mise en relation synthétique des représentations temporelles dégagera les pratiques esthétiques et discursives inédites des deux romans en les indexant au régime de temporalité de la société contemporaine.

## CHAPITRE I

### ÉTATS DES LIEUX : ANALYSE DES SOCIÉTÉS DU TEXTE

#### 1.1 Introduction

Le roman français contemporain porte une attention renouvelée aux liens entre identité et culture. Au récit empêché du Nouveau Roman, préoccupé par une expérimentation principalement systémique, se substitue ce que d'aucuns qualifient de retour au roman, entendu au sens de ses définitions canoniques :

La plupart des propositions théoriques sur l'histoire du roman mettent l'accent sur la poétique du genre. Par exemple, Auerbach pose la question de la mimésis - de la représentation de la réalité -, Bakhtine insiste sur le dialogisme - cette parole plurielle des hommes que le roman aurait vocation à transformer en littérature. Tous insistent sur le lien historique entre ces caractéristiques formelles et l'évolution de la société européenne que la fiction offre à lire au travers de ses avatars [...].<sup>1</sup>

Dans *Je m'en vais* et *Des anges mineurs*, ce lien historique est réitéré, réaffirmé par une société du texte et une narrativité qui en dynamite partiellement la représentation. À travers leurs objets, les mythes qui les déterminent, l'espace qu'elles occupent, les relations humaines et les identités qui s'y produisent, ces sociétés du texte définissent une représentation sociale, culturelle et collective, nécessaire à la compréhension des poétiques de Jean Echenoz et Antoine Volodine. Ce chapitre se propose d'en détailler les inscriptions en s'attardant aux questions des productions symboliques, des configurations spatiales et des identités.

Par définition, les productions symboliques sont l'ensemble des idées, des mythes et des formes langagières propres à une société. Elles indiquent la nature d'un système culturel,

---

<sup>1</sup> Vaillant, Alain. Éd. 2002. « Roman » In *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Puf.

en précisent les tenants et aboutissants. Dans *Je m'en vais*, les productions symboliques peuvent se lire à l'aune des postures théoriques de Jean Baudrillard. Nous verrons en quoi Jean Echenoz présente une société dominée par le système des objets où les lieux communs s'efforcent de masquer un effritement du système culturel. Dans *Des anges mineurs*, le système culturel est en proie à l'entropie. Les débris discursifs de l'histoire du vingtième siècle présentent un système en souffrance. Nous en analyserons les fondements puis nous observerons comment Antoine Volodine en réactive divers objets signifiants pour exhiber les débris et conjurer un oubli progressif des idéaux révolutionnaires et égalitaristes.

Tant chez l'un que chez l'autre, nous rendrons compte d'une configuration et d'une occupation équivoques de l'espace. Jean Echenoz dresse une cartographie du vide modelée par la transitivité et les défauts du système culturel, son incapacité à donner du sens et à orienter les individus qui y participent. Par dérivation, il aménage un espace urbain indéterminé et polymorphe, infixable et pourtant tributaire des identités sociales. La mobilité permanente des personnages, en phase avec le déficit du sens, radicalise les figures de la désorientation et de l'aléatoire des trajectoires individuelles. Dans *Des anges mineurs*, l'espace sera d'abord décrit comme généralement concentrationnaire : le territoire étendu de l'enfermement social, historique et identitaire. Par une structure en lignes brisées, des scissions spatio-temporelles probantes, nous verrons comment il rend compte des différentes ruptures historiques et culturelles. En outre, nous observerons le renversement de la portée symbolique de ces lieux d'exil, comment ils deviennent lieux de libération, lieux d'accès à une redéfinition de la communauté des justes.

Nous terminerons en interrogeant les lourds bilans des sociétés du texte. *Je m'en vais* et *Des anges mineurs* font tous deux état de la solitude contemporaine. Jean Echenoz traite du *rien à dire*, tandis qu'Antoine Volodine parle de la difficile transmission de l'expérience. Une tiédeur comportementale et une désorganisation identitaire autistique ou schizophrène en sont tributaires. Au final, nous jetterons les bases d'une autre lecture de ces sociétés du texte. Au-delà de la stricte représentation de la vacuité contemporaine, peut-être y a-t-il lieu de reconnaître certains soubassements d'une recherche du sens, d'une volonté de reconstruction du social.

## 1.2 Société du texte dans *Je m'en vais* de Jean Echenoz

### 1.2.1 Le système des objets

Dans *Je m'en vais*, le rôle des objets est pluriel et primordial. En multipliant les points de fixation sur différents objets, Jean Echenoz démarque un ensemble de signes qui agit comme *realia* des temps présents. Description pointilliste d'un bateau, d'un camion frigorifique, nominations et détails des voitures, nomenclatures du décor d'un HLM, d'objets décoratifs, de logements et de lieux publics, chaque situation offre une brassée de notations concrètes, une liste des éléments qui meublent les intérieurs, les quartiers, les zones urbaines, les espaces interurbains et orientent l'approche de l'être au monde. *Objets-signes*, ces marqueurs culturels donnent les caractéristiques d'un système des objets, constituent le lexique où s'indique dans une matérialité mobile, surabondante et souvent futile, le projet même de vivre. Jean Baudrillard décrit ce système comme un mode actif de relation aux objets et à la collectivité, un mode de médiation sur lequel se fonde tout notre système culturel. Les *objets-signes* impliquent : « une modification [...] de la relation humaine, qui se fait relation de consommation, c'est-à-dire qui tend à se consommer et à s'abolir [...] dans et à travers les objets qui en deviennent la médiation obligée, et très vite le signe substitutif, l'*alibi* »<sup>2</sup>. Dans *Je m'en vais*, les objets meublent les espaces géographiques et culturels, habitent l'espace relationnel plus ou moins déserté. Ils deviennent la trace d'une émotion, l'empreinte d'une présence. Dans l'incipit, une prise électrique et des vitres embuées marquent le silence, se substituent aux émotions qui accompagnent généralement une séparation amoureuse :

Je m'en vais, dit Ferrer, je te quitte. Je te laisse tout mais je pars. Et comme les yeux de Suzanne, s'égarant vers le sol, s'arrêtaient sans raison sur une prise électrique, Félix Ferrer abandonna ses clefs sur la console de l'entrée. [...] Dehors, sans un regard pour la voiture de Suzanne dont les vitres embuées se taisaient sous les réverbères, Ferrer se mit en marche vers la station Corentin-Celton située à six cents mètres. (JMV, 7)

La prise électrique signifie soit la révolte, soit la douleur, ou encore la peine de Suzanne. Autrement, les vitres embuées se substituent aux larmes, matérialisent l'opacité nouvelle qui sépare les anciens amants. Les *objets-signes* occupent les blancs

---

<sup>2</sup> Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objets*. Coll. « Tel », Paris : Gallimard, p.277.

communicationnels, font figures d'intermédiaire. Paradoxalement, ils répondent et participent à l'impossibilité de communiquer. Le système des objets recouvre les vides, simule et tente de pallier au déficit relationnel. Achèverait-il son travail de substitution des choses aux relations entre les êtres? À l'extrême, Jean Echenoz attribuent des verbes d'action à certains objets : « Fini l'époque où s'égosillaient sans cesse les téléphones, où crachaient continûment les fax » (JMV, 25).

### 1.2.2 Les lieux communs : schéma et appauvrissement

Les lieux communs chez Jean Echenoz renforcent l'effet de substitution fixé par les *objets-signes*. D'ordre tantôt situationnel tantôt relationnel, ils sont la dissolution des conventions et des automatismes. La description du milieu des galeristes est minée, voire sans cesse repoussée par différents motifs marginaux : les considérations personnelles (refus net d'exposer des œuvres sculpturales), les obligations de forme (tenue vestimentaire recommandée) et les effets d'ingérence sur les artistes (« tu as tout foutu en l'air en passant de l'abstrait au figuratif, j'ai dû complètement changer ma stratégie sur ton travail. ») (JMV, 42). Elle donne à voir une impossible coquille vide où la forme et l'anecdotique, leur outrance, débordent le rôle traditionnel du galeriste et les conditions de création artistique. Plus loin, le rituel de passage du cercle polaire en bateau radicalise le pied de nez aux différentes codifications. Malgré une annonce du rituel empreinte de fatalité initiatique, la mise en scène souffre quelque incongruité. Ainsi, le chef steward déguisé en Neptune injurie l'infirmière Amphitrite pendant que Félix Ferrer exécute diverses niaiseries : « mesurer la salle de sport au double décimètre, [...] récupérer un trousseau de clefs avec les dents au fond d'une bassine de ketchup et autres innocentes brimades » (JMV 32-33). Christine Jérusalem qualifie de bizutage cette parodie de rituel initiatique<sup>3</sup>. Le rite funéraire de Delahaye, dénaturé par les maladresses et la méconnaissance du profane Ferrer, s'inscrit dans la même problématique. Appelé à bénir la dépouille au goupillon, il improvise inconsidérément les gestes : « Sans vouloir dessiner de figures particulières dans l'air, pourtant il forme quelques

---

<sup>3</sup> Jérusalem, Christine. *Géographies de Jean Echenoz*. <http://remue.net/com/echenozChrisJer.html>. Dernière consultation 01 mai 2007.

cercles et barres, un triangle, une croix de Saint-André, marchant en rond tout autour du cercueil sous les yeux étonnés du monde » (JMV, 66). La scène surdétermine le déficit ontologique, exprime l'oubli des conventions religieuses. Le sens du rite est évacué, dilué dans l'apparente gaucherie de Ferrer. Jean Echenoz dévoile ainsi un appauvrissement constitutif des milieux organisés et des rituels collectifs pourtant toujours effectifs, mais sous une forme quasi parodique.

Les lieux communs sont les garde-fous d'individus au bord du vide. Ils offrent et présentent un semblant de cadre, mais où le sens fait défaut. Echenoz aménage ainsi quelques formes de substitution pour masquer l'appauvrissement des relations. Par exemple, le mimétisme se substitue au désir, justifie un objet d'affection : « vous ne désirez pas spécialement une personne dont une deuxième personne, la désirant à votre place, vous donne l'idée voire l'autorisation voire l'ordre de désirer la première »<sup>4</sup> (JMV, 159). En dérogeant à ce mimétisme, Ferrer permet d'en démonter la logique opérationnelle, nous renvoie illico au vide dissimulé. De façon similaire, Echenoz banalise la rencontre amoureuse, l'inscrit en des termes processuels qui la désinvestissent de son imprévisibilité, de sa force dynamique propre : « tout se passa selon le processus désespérément commun, je veux dire qu'on dîna puis on coucha ensemble, ce ne fut pas une parfaite réussite mais on le fit. Puis on le refit. Cela se passe un peu mieux donc on recommença jusqu'à ce que cela devînt pas mal » (JMV, 214). Utilitaires, modelés, les stéréotypes de rencontre montrent cette tension entre schématisation et appauvrissement qui définit le système culturel.

### 1.2.3 La simulation et le doute

Dans *Simulacres et simulation*, Jean Baudrillard rend compte du réel comme produit de dispositifs référentiels, c'est-à-dire d'un modèle de réel sans réalité :

---

<sup>4</sup> Ici, Jean Echenoz fait une référence explicite au désir mimétique défini par René Girard. Voir : Girard, René. 1985. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Coll. « Pluriel », Paris : Hachette, 351 p.



Le réel est produit à partir de cellules miniaturisées, de matrices et de mémoires, de modèles de commandement - et il peut être reproduit un nombre indéfini de fois à partir de là. Il n'a plus à être rationnel, puisqu'il ne se mesure plus à quelque instance, idéale ou négative. Il n'est plus qu'opérationnel. En fait, ce n'est plus un réel puisque aucun imaginaire ne l'enveloppe plus. C'est un hyperréel, produit de synthèse irradiant de modèles combinatoires dans un hyperespace sans atmosphère.<sup>5</sup>

Le système des objets et les lieux communs dans *Je m'en vais* témoignent d'une forme d'appréhension du système culturel analogue à cette simulation. Ils présentent une réalité sociale fait d'objets de recouvrement, de conventions et discours constitués. Ces formes rendent opérationnel un système culturel désinvesti, où les relations humaines, les rites et les milieux faits de conventions sont en phase critique. En cela, ils exhibent le rôle paradoxal de nos marqueurs culturels : à la fois structurants et problématiques. Il dresse un mur d'objets, de discours et de substitutions dont dépend toute l'approche de l'être au monde. Le narrateur s'inquiète de cet état de fait :

Non, ce n'est pas bon pour lui, cela ne peut pas durer. Mais il n'est pas facile d'improviser quand subitement le vide s'est fait. Si la présence de Victoire n'a pas duré longtemps, elle s'est quand même assez prolongée pour que s'effacent les autres présences de femmes aux environs de Ferrer. Il les croyait toujours là, l'innocent, comme si, de rechange, elles ne patientaient que pour lui. Or elles font toutes défaut, elles n'ont pas attendu, bien sûr, elles vivent leur vie. Donc, ne pouvant rester longtemps seul, il va chercher un peu partout. Mais chacun sait qu'on ne trouve personne quand on cherche, mieux vaut ne pas avoir l'air de chercher, se comporter comme si de rien n'était. (JMV, 57)

Lorsqu'ils ne sont plus pris en charge par quelque instance, relation ou élément structurant, les personnages sont en proie aux affres du vide. *Il cherche un peu partout*, incapable d'en supporter la réalité. La simulation masque précisément les doutes du réel, comme quoi il n'y a plus que le vide d'un système culturel en dessous de son vernis.

#### 1.2.4 La cartographie du vide

L'analyse des productions symboliques indique une trame de fond caractéristique de la société contemporaine telle que vue par Jean Echenoz. La médiation sociale opérée par les

---

<sup>5</sup> Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Coll. « Débats », Paris : Galilée, p.11.

objets, l'invalidité de certaines codifications usitées et le système de substitution, voire de simulation, sont autant d'indices d'un déficit du sens. Par sa propension au vide, l'espace géographique atypique décrit dans *Je m'en vais* radicalise cette donne culturelle. Marc Augé identifie les non-lieux comme espaces de transitivité : « Les *non-lieux*, ce sont aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, gares, aéroports) [...] que les camps de transit prolongés où sont parqués les réfugiés de la planète »<sup>6</sup>. À cette liste sommaire, nous pouvons ajouter les baraquements préfabriqués, les hôtels, les appartements parcourus dans les romans d'Echenoz. Lieux de transit, lieux de circulation, les non-lieux sont ainsi parcourus plutôt qu'habités. Le roman multiplie les descriptions de ces espaces réduits à une fonctionnalité spécifique, aires où l'on trouve aussi l'oubli de soi : l'aéroport est « lieu de passage, un sas » (JMV, 10), le centre spirituel œcuménique sert à « ne pas penser à grand-chose » (JMV, 10). La géographie du Pôle Nord apparaît toutefois comme la figure emblématique du vide. Un désert sidéral, au-delà dépourvu d'identité puisqu'il ne ressemble à rien tout en n'étant pas le néant : « un peu plus au sud, on apercevait de temps en temps quelques lichens, une vague bruyère, un bouleau débile ou un saule rampant, un petit pavot arctique, un cèpe occasionnel, mais à présent plus rien, plus le moindre végétal à perte de vue » (JMV, 62). Par une incongruité phrastique, Jean Echenoz appuie sur l'idée de désertification : *il n'y a plus rien à perte de vue*. Le vide devient visible, devient omniprésent. Décrivant les espaces polaires, Michel Onfray écrit :

Dans les espaces au-delà du cercle polaire, le blanc et le silence, le minéral et le froid fabriquent une esthétique de la rareté, un temps dépouillé, sec et translucide. [...] Le vide au centre du monde, le creux plus important que le plein, le rare plus riche que l'abondant, la suspension du temps comme l'une des modalités paradoxales du temps [...] <sup>7</sup>.

Ce renversement des catégories d'appréhension et de définition de l'espace propre au cercle polaire se généralise dans *Je m'en vais*. La géographie echenozienne fait le

<sup>6</sup> Augé, Marc. 1992. *Non-lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Coll. « Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle ». Paris : Seuil, quatrième de couverture

<sup>7</sup> Onfray, Michel. 2002. *Esthétique du pôle Nord*. Coll. « Le livre de poche », Paris : Grasset, p. 53 et 55.

dénombrement des lieux aux temps suspendus, offre des lieux à la mesure d'un système culturel évidé, renverse la logique substitutive du système des objets.

### 1.2.5 La géographie urbaine : polymorphie et préfabriqué

Lieu privilégié de l'imprégnation culturelle, la ville joue un rôle prépondérant dans *Je m'en vais*. Paris y est autant une autre incarnation du vide qu'un laboratoire d'observation des polarités sociales. Nous l'avons mentionné, sa topographie est caractérisée par des lieux sans identité, non-lieux réduits à une fonction de transitivité. Les rues, les transports en commun, l'aéroport, l'hôpital, découpent un espace urbain marqué par la circulation et le transitoire. La galerie d'art de Ferrer, lieu essentiel du roman, est la figure exemplaire d'une fonctionnalité infixable des lieux urbains. Tantôt lieu d'exposition, atelier ou résidence, la galerie se dérobe à toute caractérisation univoque. L'absence de ligne conductrice dans la sélection des œuvres exposées entérine cette idée d'indétermination. Ainsi, Ferrer se laisse aisément convaincre d'exposer de l'ancien art esquimau conjointement à de l'art contemporain; il accepte aussi avec enthousiasme un nouvel artiste lorsqu'il y a des développements positifs dans l'enquête pour ses objets volés. Du point de vue autre du collectionneur, la galerie est un lieu ludique, parcouru, quitté puis revisité encore : « Réparaz, on le connaît, c'est un habitué. Il gagne énormément d'argent dans les affaires où il s'ennuie énormément [...]. Les seuls moments où il s'amuse, c'est quand il vient acheter des œuvres d'art » (JMV, 39). Lieu où l'on trouve l'oubli de soi, lieu sans détermination précise quant à sa vocation ou sa direction, la galerie est un lieu infixable mais immanquablement consommé.

La description des logements et le choix des arrondissements où l'action se déroule donnent à voir une adéquation entre lieux et identités des protagonistes qui explique peut-être l'indétermination de la galerie. Les logements successifs de Ferrer, le domicile conjugal quitté, la courte cohabitation avec Laurence, le projet avorté de déménagement avec Hélène, montrent sa difficulté à prendre racine, son besoin de mobilité permanente. En attente de la somme substantielle liée au vol des objets d'art de Ferrer, Baumgartner loue un appartement de type hausmannien. Le riche industriel Réparaz ne sort du VII<sup>e</sup> arrondissement que pour

traverser l'Atlantique dans son jet privé. Le Flétan, en toxicomane pauvre et paumé, loge en banlieue dans un appartement caricaturalement jonché de débris et d'un matelas au raz du sol. L'espace ainsi découpé, en fonction des statuts sociaux réels et anticipés ou des identités, est symptomatique d'une société dominée par la simulation. Selon Bruno Blanckeman : « l'intrication des êtres et des choses, des citoyens et de leur environnement est totale : cette fusion poétique mêle exclusion géographique et mise à pied sociopolitique »<sup>8</sup>. Ce parti pris esthétique investit les lieux limites de la socialité contemporaine pour marquer l'étendue et la polymorphie de l'espace culturel, son caractère entendu, voire préfabriqué.

### 1.2.6 L'inanité du déplacement

Le personnage echenozien n'est pas en reste dans cette cartographie du vide. Il parcourt cette carte, saisi d'une frénésie déambulatoire souvent aléatoire et vaine. En cela, son déplacement perpétuel ne répond pas aux catégories usuelles du voyageur ou du nomade. Du nomade, Michel Onfray écrit :

Le nomadisme gêne, inquiète, il suppose un peuple de vagabonds, d'itinérants, donc de voleurs sans foi ni loi, impossible à traquer, contenir et retenir. Les tribus en mouvement, toujours ailleurs, nulle part, jamais arrêtées, obéissent à leurs propres lois qu'elles transportent avec elles. [...]. [Cette âme dynamique] aime moins le lieu quitté ou rejoint que le déplacement, la translation, l'état intermédiaire, l'entre-deux.<sup>9</sup>

Le titre, repris en *incipit* et en *excipit*, indique et souligne le motif de la mobilité permanente et d'une forme de dynamisme en insistant sur l'idée de départ. Cependant, les logements successifs de Ferrer, la fugue de Victoire et le voyage aléatoire et routinier de Baumgartner sont moins trajectoires qu'errances, moins l'effet d'une logique nomade que le fruit du hasard des circonstances. Jean Echenoz insiste sur la vacuité des déplacements de Baumgartner : « À part vivre à l'hôtel, téléphoner tous les deux jours et visiter ce qui lui tombe sous la main, vraiment il ne fait pas grand-chose. Tout cela manque de ressort. Depuis qu'il a quitté Paris pour le Sud-Ouest, il passe son temps à rouler au hasard au volant de sa

---

<sup>8</sup> Blanckeman, Bruno. 2000. *Les récits indécidables*. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Guignard. Coll. « Perspectives », Paris : Presses Universitaires du Septentrion, p. 82.

<sup>9</sup> Onfray, Michel. 2002. *op. cit.*, p.109.

Fiat » (JMV, 170). Le déplacement ne répond plus à une logique de subsistance ou de survie, il est sans motif, sans dessein particulier sinon celui d'occuper le temps. La sensibilité de l'exotisme qui permet de percevoir le divers échoue à son tour à fournir quelques pistes d'appréhension. Victor Segalen définit l'exotisme comme « la réaction vive et curieuse au choc d'une individualité forte contre toute objectivité dont elle perçoit et déguste la distance »<sup>10</sup>. Une description sans exotisme, froidement descriptive et utilitaire du Pôle Nord annule toute sensation, autre que les dérèglements annoncés du muscle cardiaque de Ferrer. Ainsi, Ferrer s'intéresse davantage à l'équipement de l'expédition, « carabines Savage 116 FFS Tout Temps, [...] jumelles 15 X 45 IS à stabilisateur d'image, de couteaux et de fouets » (JMV, 50), qu'aux chocs de la rencontre ou qu'aux impressions géographiques. L'itinéraire ménage au bout du compte peu d'évènements et peu de surprises.

Les figures géométriques semblent plus aptes à définir les trajectoires individuelles, souvent égales à zéro, des personnages de Jean Echenoz. Pour Christine Jérusalem, le cercle est polaire, mais aussi trajectoire des personnages :

Le cercle ne signe pas ici l'échec du héros; le trésor qui motive l'expédition dans le pôle Nord, sera découvert. En revanche, il signale peut-être la monotonie et l'inertie dramatique. La route est devenue routine.

À rebours de la ligne circulaire se trouvent les figures anguleuses. Les lignes brisées caractérisent un certain nombre de trajets chaotiques. [...] Que le chemin soit circulaire ou en zig-zag, il semble caractéristique d'une désorientation du héros.<sup>11</sup>

Ainsi, la mobilité permanente des personnages n'a pas de fin en soi. Elle répond sans doute à la nécessité d'agir, la tentation intenable de produire du sens lorsque le système culturel est inapte à orienter les trajectoires individuelles.

---

<sup>10</sup> Segalen, Victor. 1978. *Essai sur l'exotisme*. Coll «Le livre de poche », Paris : Librairie Générale Française, p.43.

<sup>11</sup> Jérusalem, Christine. *Géographies de Jean Echenoz*. <http://remue.net/cont/echenozChrisJer.html>. Dernière consultation 01 mai 2007.

### 1.2.7 La solitude et l'impossibilité du lien affectif durable

« L'œuvre echenozienne est traversée de part en part par un carnaval triste d'hommes abandonnés, de célibataires oubliés, de divorcés au bord du suicide »<sup>12</sup>, écrit Olivier Bessard-Banquy. *Je m'en vais* ne fait pas exception à cette règle essentielle de la poétique de Jean Echenoz depuis *Le Méridien de Greenwich*. L'impossibilité de l'amour et de liens affectifs durables se présente ostensiblement dans le roman. Les rencontres amoureuses multiples de Ferrer l'exemplifient clairement, tour à tour sans conflits ni rebondissements, toutes les femmes sortent de sa vie : Victoire disparaît littéralement sans donner signes de vie, la voisine de palier Béragère déménage sans un mot, la jeune fille inuit et l'infirmière Brigitte restent amourettes de voyage, sa femme Suzanne vend sans avertissement le domicile conjugal. Cette transitivity relationnelle est partie prenante de la logique amoureuse, elle en est le principe clé. Ainsi, au moment où Ferrer signe son acte de divorce, le narrateur lui anticipe déjà un ailleurs amoureux : « Il se trouverait alors supérieurement sans plus de femme du tout mais on le connaît, cela ne saurait durer. Ça ne devrait pas tarder » (JMV, 103). La transitivity devient donc figure intégrée des relations. Le pastiche d'un passage de *L'Éducation sentimentale* de Gustave Flaubert souligne une réalité similaire pour toute forme de lien affectif : « Les jours suivants, Baumgartner persévère dans son itinéraire aléatoire. Il connaît la mélancolie des restoroutes, les réveils acides des chambres d'hôtel pas encore chauffés, l'étourdissement des zones rurales et des chantiers, l'amertume des sympathies impossibles » (JMV, 176). En l'espace d'une seule phrase, Echenoz fait explicitement le lien entre liberté, transitivity et solitude. La substitution du mot *impossible* au mot *interrompue* employé par Flaubert acquiert quelque importance<sup>13</sup>. Car la liberté nouvelle de l'individu contemporain, libre mais abandonné, est fortement problématique. Gilles Lipovetsky parle d'une ère du vide « où règne l'indifférence de masse, où le sentiment de ressassement et de piétinement domine, où l'autonomie privée va de soi, où le nouveau est accueilli comme l'ancien, où l'innovation est banalisée, où le futur n'est plus assimilé à un progrès

<sup>12</sup> Bessard-Banquy, Olivier. 2003. *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*. Coll. « Perspectives », Paris : Presses Universitaires du Septentrion, p.35.

<sup>13</sup> « Il connût la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, l'étourdissement des paysages et des ruines, l'amertume des sympathies interrompues ». Voir : Flaubert, Gustave. 2002. *L'Éducation sentimentale*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, p. 450.

inéluctable »<sup>14</sup>. Paradoxalement, cette liberté est cause d'anonymat social et d'oubli de soi, elle induit un besoin de l'autre et le sentiment du vide. Le déficit relationnel l'exprimait bien, les personnages echenoziens n'ont plus rien à se dire. Parlant de ses contemporains, Gilles Deleuze disait : « Ils ne souffrent pas d'incommunication mais au contraire de toutes les forces qui les obligent à s'exprimer »<sup>15</sup>. Les personnages du roman sont ainsi dans cet espace relationnel du transit, de la substitution, qui invalide la communication sous une autre forme que celle de la stricte fonctionnalité. La solitude et l'impossibilité des liens durables en sont nécessairement tributaires.

#### 1.2.8 Les identités tièdes

Les identités tièdes sont le point de rencontre du rien à dire et de la solitude réelle des personnages. Une fatigue d'être soi et un trop plein situationnel sans réels motifs composent des individus amorphes, abandonnés aux aléas d'un quotidien étendu. En voyage au Pôle Nord, Ferrer discute mollement, moins curieux que las par avance : « les paroles, une fois émises, sonnaient trop brièvement avant de se solidifier : comme elles restaient un instant gelées au milieu de l'air, il suffisait de tendre ensuite une main pour qu'y retombent, en vrac, des mots qui venaient doucement fondre entre vos doigts avant de s'éteindre en chuchotant » (JMV, 51). Christine Jérusalem analyse cette phrase sous les thèmes de la fatigue de dire et d'être soi : « si la substance verbale paraît toujours prête à se déliter ou à pourrir sur pied, c'est peut-être qu'elle n'a plus grand-chose à dire, plus rien à exprimer qu'une vague lassitude, une fatigue d'être soi, et peut-être un vaste désir flou d'en finir une bonne fois pour toutes »<sup>16</sup>. À mon sens, cette grande lassitude est un effet de la simulation du système culturel. Les marques orales et comportementales sont moulées dans un monde d'objets hétéroclites qui donnent à voir une certaine dissolution de l'être. Les dispositifs référentiels ont tout de même quelques fuites, ils n'arrivent pas à fournir une référence suffisante à une

---

<sup>14</sup> Lipovetsky, Gilles. 1993. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Coll. « Folio Essais », Paris : Gallimard, p.14-15.

<sup>15</sup> Bessard-Banquy, Olivier. 2003. *op. cit.*, p.257.

<sup>16</sup> Jérusalem, Christine. *Géographies de Jean Echenoz*. <http://remue.net/cont/echenozChrisJer.html>.  
Dernière consultation 01 mai 2007

pleine adhésion. Parlant de la suite ininterrompue d'aventures de Ferrer, le narrateur se questionne :

Mais ne serait-il pas temps que Ferrer se fixe un peu? Va-t-il éternellement collectionner ces aventures dérisoires dont il connaît d'avance l'issue, dont il ne s'imagine même plus comme avant que cette fois-ci sera la bonne? On dirait qu'à présent dès le premier obstacle il baisse les bras : après l'histoire d'Extatics Elixir il n'a même pas songé à chercher la nouvelle adresse de Bérangère et après l'épisode du Babyphone il n'a pas essayé de revoir Sonia. Serait-il revenu de tout? (JMV, 115)

Jean Echenoz parle d'une vie en corde lisse pour décrire la vie de Ferrer, il y a là les indications d'un monde sans aspérités, sans projets mobilisateurs, qui n'offre plus d'emprises autre que simulées pour se construire une identité sociale; Ferrer se rebute au moindre obstacle. Pour Echenoz, la question centrale de ses livres est la disparition. La disparition signifie entre autres ne plus se manifester, ni aux autres ni à soi :

Cette solitude passive, pense-t-on, serait peut-être l'occasion de faire le point sur sa vie, de réfléchir au sens des choses qui la produisent. On essaie un moment, on se force un peu mais on n'insiste pas longtemps devant le monologue intérieur décousu qui en résulte et donc on laisse tomber, on se pelotonne et on s'engourdit, on aimerait bien dormir. (JMV, 112)

La lassitude est telle que Ferrer préfère se dérober à l'introspection par trop nébuleuse, aussi bien s'endormir à l'aide d'un comprimé hypnotique. Le sommeil apparaît comme la tiédeur comportementale ultime.

### 1.2.9 La possibilité de l'aventure

La société du texte de *Je m'en vais* dresse un lourd bilan de notre contemporanéité. L'analyse des productions symboliques esquisse une société et une socialité marquées par la dissimulation du vide sous la médiation d'objets ou de formes conventionnelles. La géographie et l'occupation des sols trouvent leurs spécificités dans les figures du vide et l'inanité du déplacement. Les personnages surnagent en eau tiède dans la solitude, l'impossibilité de tout lien affectif durable et l'amorphie. Jean Echenoz décrit une société contemporaine extrêmement problématique et paresseuse, mais à laquelle il inocule certains



éléments d'une volonté de retrouver du sens. Bruno Blanckeman écrit : « Nos héros fatigués doivent faire l'expérience de l'ennui - l'ennui d'exister sans pouvoir devenir. Dépossédés de leur soutien métaphysique, ils n'en constatent pas moins l'urgence du sens »<sup>17</sup>. Cette urgence trouve une première occurrence dans le déplacement perpétuel des personnages. Les trajectoires individuelles atypiques et aléatoires, marqués par des rencontres fugitives et sans suite et la nécessité, jusque dans la simulation, de productions symboliques structurantes laissent présager une pensée nouvelle du sens. Marc Augé écrit :

N'était-ce pas aujourd'hui dans les lieux surpeuplés où se croisaient en s'ignorant des milliers d'itinéraires individuels que subsistaient quelque chose du charme incertain des terrains vagues, des friches et des chantiers, des quais de gare et des salles d'attente où les pas se perdent, de tous les lieux de hasard et de rencontre où l'on peut éprouver fugitivement la possibilité maintenue de l'aventure, le sentiment qu'il n'y a plus qu'à voir venir?<sup>18</sup>

À la frénésie et aux incertitudes, Marc Augé oppose une philosophie du *voir venir* qui trouve plusieurs échos dans la narrativité de *Je m'en vais*. En approfondissant l'analyse, nous verrons précisément en quoi cette possibilité de l'aventure offre d'autres occurrences de recherche du sens et devient un outil de réarticulation du récit et de l'expérience du temps à laquelle ce récit s'annexe.

### 1.3 Société du texte dans *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine

#### 1.3.1 Le système des débris

Débris : restes d'un objet brisé ou d'une chose en partie détruite. Débris : restes d'un mort ou ruines. Dans *Des anges mineurs*, Antoine Volodine fouille les débris de l'histoire du vingtième siècle, en visitant les décombres, en remuant les morts. Ces débris sont avant tout d'ordre discursif, corps décharnés des champs discursifs de la modernité :

Devant nous s'étend la terre des pauvres, dont les richesses appartiennent exclusivement aux riches, une planète de terre écorchée, de forêts saignées à cendre,

<sup>17</sup> Bessard-Banquy, Olivier. 2003. *op. cit.*, p.214.

<sup>18</sup> Augé, Marc. 1992. *op. cit.*, p.9.

une planète d'ordure, un champ d'ordures, des océans que seuls les riches traversent, des déserts pollués par les jouets et les erreurs des riches [...]. (DAM, 47)

La dichotomie entre le capitalisme des riches et les idéaux égalitaristes avortés des pauvres est constitutive du système des débris. Décrété en dernier recours par Will Scheidmann, le capitalisme est défini comme exploitation de l'homme par l'homme et abominations mafieuses (DAM, 119). À l'inverse, l'égalitarisme est vécu sous le mode du regret d'un paradis perdu, celui des espérances collectives. En cela, ces *métarécits* apparaissent soit comme cause, soit comme réplique aux débris, en tous les cas intrinsèquement liés à l'état du système. La station aveugle et nostalgique de Bella Mardirossian dit la conjonction catastrophique de ces deux états discursifs :

Elle se tenait en face du paysage qu'elle ne regardait pas, en face du soleil magnifique, en face des ruines inhabitées, en face des immenses façades qui noircissaient dans le silence du matin, en face des champs de débris qui ressemblaient à une mégapole après la fin de la civilisation et même après la fin de la barbarie, en face du souvenir d'Enzo Mardirossian, en face de ce souvenir qui l'éblouissait, lui aussi. (DAM, 54)

La barbarie capitaliste est garante des débris alors que l'absence de l'être aimé reconstitue la figure éblouissante du passé. Plus abruptement, les vieilles immortelles donnent toutefois à lire un certain point de non-retour de cette figure : « Elles considéraient que les idéologues avaient failli et qu'il eût fallu en éliminer un grand nombre pour revigorer le paradis égalitariste perdu » (DAM, 23-24). Le système culturel de débris s'origine dans cette double inefficacité des champs discursifs majeurs de la modernité. Il est à la fois matériel, idéologique et affectif. Plusieurs effets radicaux en sont tributaires. Notons la crainte d'actes de violence d'une équipée échouée sur un monticule d'immondices en bord de l'eau : « Nous ne surmonterons pas notre agressivité, cette pulsion répugnante qui est en nous, ce besoin animal répugnant qui nous dicte de nuire à notre prochain et de le vaincre » (DAM, 133). Notons aussi le soupçon d'un gavage de Babaïa Schtern par ses fils à des fins anthropophages (DAM, 63). Ultimement, le système des débris est en souffrance, voué à un double terme fatal identifié aussi par les vieilles immortelles : « Elles savaient désormais qu'elles n'allaient jamais mourir et elles déploraient que l'humanité eût entamé la phase quasi finale de son crépuscule, alors que les conditions depuis longtemps avaient été réunies pour un présent radieux ou presque » (DAM, 23). Un crépuscule en forme d'extinction de l'humanité et un

crépuscule en forme de fin des conditions propices aux avancées révolutionnaires fondent le système culturel en décomposition du roman.

### 1.3.2 L'obsolescence des lieux communs

Dans *Des anges mineurs*, un jeu sur les lieux communs permet d'activer divers objets signifiants de ce système des débris. Il exhibe les échecs de l'eschatologie révolutionnaire et des idéaux libéraux en réécrivant certaines figures mythiques ou emblématiques. Antoine Volodine les dynamise à partir de références entendues et fortement caricaturales. La poursuite d'activités à teneur révolutionnaire, malgré l'atteinte d'un point de non-retour, en est un exemple. L'épopée rectificatrice de Varvalia Lodenko montre clairement le décalage entre les espoirs révolutionnaires et la réalité des débris et des crépuscules. Accueillis dans chaque ville par les trois mêmes protagonistes, passant d'une ville à l'autre en dépit de l'extinction de l'humanité et des débris urbains, les discours de Varvalia conservent une force étonnante en dépit du contexte post-apocalyptique du roman; cet écart justifie sans doute la teneur antithétique de son message politique :

J'ai indiqué ici et là que Varvalia Lodenko allait de ville en ville, prônant le retour au maximalisme et mettant en œuvre sans tergiverser son programme de lutte minimale, fondée en premier lieu sur l'élimination physique de ceux qui avaient surgi du néant, les exploiters et les mafieux et les chantres de l'exploitation et de la mafia, et en second lieu sur le sabotage de tous les mécanismes de l'inégalité économique et sur l'arrêt immédiat de toute circulation des dollars. Il a été dit qu'il y avait dans le sillage de cette femme une longue traîne de sang capitaliste [...]. (DAM, 188-189)

Dans une forme exclusivement discursive, les activités révolutionnaires survivent au cadre historique qui les légitimait, survivent donc à leur perte de sens. Extinction et débris fondent un système culturel en agonie, aucune discursivité n'est à même d'en bouleverser le dénouement. La découverte des Dawkes par les explorateurs fournit un indice explicatif :

Le 25 mai, environ une heure avant midi, Izmaïl Dawkes vit arriver devant une petite huitaine de silhouettes inidentifiables, dont seule une couche de guenilles témoignait qu'elles entretenaient une relation avec l'espèce humaine. C'était un samedi, Dawkes profitait de son congé pour laver la voiture. Il interrompit sa besogne, ferma le robinet d'eau et regarda venir à lui Balthasar Bravo, qui s'était détaché de la

troupe. Le découvreur se présenta. Il avait énormément régressé au niveau linguistique, et son haleine était fétide. (DAM, 21-22)

Ce pastiche des récits de découverte territoriale identifiable comme l'un des mythes fondateurs du système capitaliste mondialisé est le lieu d'une réécriture *a posteriori* de l'histoire. Cette rencontre marque l'échec des espérances d'ouverture sur le monde et sur l'autre. En reformulant ce lieu commun, tout comme celui des discours révolutionnaires, Antoine Volodine nous dit le lourd passif qui vient avec notre expérience contemporaine et l'obsolescence perpétuée des métarécits de la modernité.

### 1.3.3 L'oubli

La mémoire brisée et les débris des champs discursifs de la modernité sont affaires d'oubli chez Antoine Volodine. En ce sens, Lionel Ruffel décrit *Des anges mineurs* comme « une profonde réflexion sur l'anéantissement de la mémoire. Plus on avance dans l'œuvre, plus on s'éloigne temporairement de l'époque révolutionnaire et plus s'accroît l'oubli de son histoire et de ses raisons. Il y va d'une survie symbolique de l'histoire révolutionnaire face à tout ce qui veut l'anéantir »<sup>19</sup>. Cette figure de l'oubli trouve une manifestation exemplaire dans l'action des vieilles immortelles, tantôt militantes tantôt désespérées. Sous la forme d'un manifeste en faveur de l'égalitarisme lu par Varvalia Lodenko, elles matérialisent une crainte de l'oubli des révoltes, des espérances et des identités qu'elles ont portées. Lilly Young s'inquiète : « Qui nous dira qui nous sommes, le jour où nous ne le saurons plus et le jour où plus personne ne le saura? [...] Qui nous racontera comment nous avons vécu dans la civilisation des justes et comment nous l'avons approfondie et défendue jusqu'à sa complète déconfiture? » (DAM, 79). L'univers post-apocalyptique volodinien montre une perte progressive des référents révolutionnaires et une disparition des acteurs à même de perpétuer, voire simplement de raconter la société des justes. Les lambeaux de peau de Will Scheidmann, comme traces mémorielles arrachées, ou

---

<sup>19</sup> Ruffel, Lionel. 2004. « La fiction de Volodine face à l'histoire révolutionnaire » In *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, p.171.

comme substituts aux pertes de mémoire, et les figures de l'onirisme comme modalité d'exil en sont les dernières inscriptions. Pierre Ouellet écrit :

[Il ne demeure que des hommes] qui n'arrivent plus, à la fin de l'histoire, à mettre cette *fin de l'histoire* en mots, à succéder comme porte-parole à tous ceux-là qui les auront précédés, morts ou survivants, dans leur dernier rôle, tel Basmann, ou dans les simulacres de souvenirs que sont les photographies des narrants ou des surnarrateurs désormais disparus.<sup>20</sup>

L'oubli devient peu à peu le seul horizon; les débris sont eux-mêmes en cours de décomposition.

#### 1.3.4 La réalité concentrationnaire

La réalité concentrationnaire n'est pas un fait isolé dans *Des anges mineurs*. Elle est une condition collective quasi systématique, présente à la fois dans un espace réellement clos et dans un espace figuré comme tel. Sous la forme d'un foyer pour vieilles immortelles révolutionnaires, supervisé par des geôlières médicales, l'espace concentrationnaire est institutionnalisé. Les révoltes et les idéaux égalitaristes y sont remisés, voire voués à l'oubli. Sous la forme des camps, l'espace concentrationnaire devient familier, il s'arrime à la réalité du quotidien. À propos du prisonnier Fred Zenfl, le narrateur écrit alors : « il était si familier des barbelés qu'il leur a consacré un dictionnaire relevant leurs noms argotiques multiples » (DAM, 218). Autrement, l'espace extérieur est aussi une figure de l'enfermement. Assis sur des gravats et se butant au rivage, le chef d'une équipée sans fin, Freek Winslow, constate et déplore : « Dans les conditions qui nous attendent, l'enfermement sera vécu comme un cauchemar. [...] Être nuit et jour emprisonnés sous cette voûte hermétique nous fera perdre toute notion de fraternité, toute notre élégance » (DAM, 133). Les débris et la limite imposée par l'océan témoignent d'une réalité extérieure dénuée d'espairs. Sans pouvoir situer en un maintenant, un bientôt ou un plus tard la prédiction de Winslow, la dispersion de l'équipée marque les limitations symboliques de l'espace extérieur. Il en est de même pour l'espace intérieur, c'est-à-dire celui qui fixe la solitude dans des comportements schizophréniques ou

<sup>20</sup> Ouellet, Pierre. 2003. *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*. Montréal : Liber, p. 49.

autistiques. Les conférences d'abord sans public de Robby Malioutine et l'autisme naturel de Nayadja Aghatourane en sont des exemples marquants. Au final, tout espace, sauf celui de la mort, apparaît de nature concentrationnaire. En ce qu'elle tient ses promesses, en cela que la figure des débris y est intrinsèque plutôt qu'imposée, la mort fait seule opposition à la réalité concentrationnaire :

[...] ici reposent la première nuit en face des interrogateurs, la première nuit au milieu des hommes entassés, la première nuit dans un cachot où avaient coulé, sans exception, tous les liquides que contient le corps des humains, la première nuit en présence d'un communiste dont on avait cassé toutes les dents sans exception, ici reposent la première nuit de transfert en train et ensuite toutes les nuits dans un wagon glacial, les nuits de somnolence à côté des cadavres, et la première nuit en présence de la folie, et la première nuit véritable de solitude, la première nuit où les promesses étaient enfin tenues, la première nuit dans la terre. (DAM, 41)

À la mort symbolique induite par la réalité concentrationnaire, cette litanie joint la mort réelle, comme un retour à la terre, retour aux origines. Les remontrances servies aux vieilles immortelles par Will Scheidmann disent explicitement cet inconvénient d'être né : « Je suis né contre mon gré, vous m'avez confisqué mon inexistence, voilà ce que je vous reproche » (DAM, 112). L'inexistence apparaît comme l'unique figure de la liberté.

### 1.3.5 L'espace en lignes brisées

L'espace configuré dans *Des anges mineurs* offre un parcours particulier. Antoine Volodine construit une topologie discontinue qui permet de littéraliser dans l'espace les fractures sociales, idéologiques et identitaires. La coexistence d'espaces urbains désertés et de villes sociales-démocrates relativement fonctionnelles révèlent les polarités sociales au terme de l'échec de l'égalitarisme. Elle est l'aménagement d'une forme réciproque de disqualification sociale par laquelle gueux et marginaux n'existent plus pour ceux qui adhèrent au système capitaliste en place hors des transactions liées au commerce. Par exemple, Clara Güzül, clocharde et ferrailleuse, s'est construit une tanière qu'elle délaisse pour aller chez le revendeur : « Clara Güzül coince les billets immondes sous son aisselle [...]. En maugréant ou en silence, selon son humeur, elle se retire au-delà du cercle de lumière. Elle se dissout dans la rue, elle n'est plus là » (DAM, 141). Au terme de l'échange,

la disqualification prend deux formes précises. Disqualification d'abord de l'argent en symbole clé du capitalisme et ensuite disparition du sujet lorsqu'il se retire hors du lieu éclairé des échanges. Cet espace en lignes brisées inscrit violemment la rupture, différents régimes de temporalité typiquement volodiniens en favorisent aussi la découpe. Un extra-terrestre en apnée ponctuelle venu évaluer l'état du monde et recueillir des éléments sur les peuplades qui l'habitent encore et un rêve de Sarah Kwong où, en un clignement d'œil, temps et espace se modifient, montrent certaines scansions spatio-temporelles, brouillent les représentations usitées. Ailleurs, le militaire Lazare revient vieilli d'un éclairage sur une rue avoisinante : « Djenno Epstein, qui faisait fonction de capitaine, envoya un de nos vétérans en direction du 3, rue des Sept-Laganes [...]. Lazare Glomostro réapparut; il avait vieilli, il sentait les pissotières de gare routière, ses habits étaient en loques » (DAM, 56 et 58). Antoine Volodine décrit ses images comme des instantanés romanesques. En sortant du cadre d'une image, Djenno change de temporalité. Les lignes brisées dans *Des anges mineurs* signalent ainsi la rupture des liens sociaux et historiques qui faisaient l'unité temporelle d'une époque.

### 1.3.6 L'exploration des territoires d'exil

L'espace en lignes brisées et la réalité concentrationnaire sont territoires d'exil. Ils sont les paramètres d'une existence dont la connaissance donne à voir les caractéristiques d'une géographie de l'ailleurs. Au-delà du système des débris et de l'extinction progressive de l'humanité, immeubles et villes à l'abandon induisent une fatalité de l'exil. Il ne s'agit plus d'habiter le monde, mais d'y survivre dans une station ou une errance, « *se reposer un instant avant de reprendre sa progression vers le rien* » (DAM, 7). L'espace est ainsi ratissé jusqu'aux limites, là où le déplacement d'exil devient fortuit : « Nous avons pour demeure des masures délaissées depuis très longtemps, des maisons que personne ne réclamait. [...] Nous nous déplaçons peu désormais, avec des étapes réduites et de façon plutôt circulaire. Nous avons abouti au bord d'un fleuve équatorial qui rendait incongrue toute nouvelle recherche d'exil » (DAM, 92). Tourner en rond dans l'exil, c'est prendre acte de la *saleté fondamentale de l'existence* (DAM, 62), c'est aussi aménager une forme particulière

d'occupation de l'espace. En ce sens, l'exil est vécu comme dernier refuge par les protagonistes volodiniens. Clara Güzül et Jessie Loe s'éloignent du milieu urbain visité à des fins strictes de subsistance : « Nous cheminions quelques hectomètres avec sur nos talons le vilain tintamarre des sacs [...]. Bientôt nous dépassions les rues jaunies par l'éclairage dit urbain, et nous rejoignons nos quartiers de prédilection, c'est-à-dire de naufrage » (DAM, 137). S'échouer hors des mers urbaines, bruyantes et vénales, apparaît comme une nouvelle compréhension de l'espace. Richard St-Gelais parle d'une leçon topologique de l'excentrement : « Antoine Volodine construit une leçon topologique aberrante qui veut que le dehors soit le dedans, que la seule sortie du monde répressif se trouve dans les prisons, que l'enfermement généralisé du monde rencontre là sa limite, au-delà de laquelle les torsionnaires s'égarent sans détour »<sup>21</sup>. Les limites, les bordures et les espaces confinés, les prisons, les camps et les rêves deviennent les derniers retranchements d'une humanité mourante et réprimée. Poussant plus loin l'analyse, Pierre Ouellet écrit : « L'ailleurs est intérieur à l'ici : l'*eskhatia* ou le dehors de la ville est "intérieurisé" dans l'*agora*, place centrale de la parole du peuple devenue lieu public d'internement, de détention, de concentration et de coercition »<sup>22</sup>. L'organisation collective d'un ailleurs passe ainsi par l'excentrement des lieux de parole, le renversement du sens des lieux d'enfermement ou d'exclusion. Dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Antoine Volodine décrit d'ailleurs l'exil en termes de projet : « Ils prévoyaient l'horreur qu'allait représenter la clôture à perpétuité, ils s'organisaient en fonction du futur. La frénésie?... Avec frénésie, ils délimitaient les territoires de leur liberté intérieure »<sup>23</sup>. À la convergence de la réalité concentrationnaire et de l'espace en lignes brisées, l'exil apparaît comme figure paradoxale de décentrement et d'excentrement. La réalité de la réclusion et les ruptures spatio-temporelles cimentent une communauté de la douleur et deviennent *de facto* les moteurs d'un changement dont les assises apparaîtront dans l'analyse des voix narratives.

---

<sup>21</sup> St-Gelais, Richard. 2005. « Le polytexte Volodine » In *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*. Amsterdam/New York : Rodopi. p.149.

<sup>22</sup> Ouellet, Pierre. 2003. *op. cit.* p.50.

<sup>23</sup> Volodine, Antoine. 1999. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris : Gallimard, p.35-36.



### 1.3.7 La solitude et l'extinction

Malgré ce qu'en dit majoritairement la critique, il semble que la question des identités individuelles et collectives est centrale chez Antoine Volodine. Dans *Des anges mineurs*, elle permet d'appuyer les éléments dégagés des productions symboliques et de l'espace, réitérant les mêmes figures en montrant leurs effets sur les personnages. À partir d'une mémoire des idéaux égalitaristes menacées, à partir d'un espace soit décharné soit d'enfermement ou d'excentrement, la condition humaine apparaît aussi, nécessairement, comme désincarnée, inorganisée et précaire : « Volodine's poetic is one of agony, of failure, of decay, of the heroism of those who are going to die anonymously »<sup>24</sup> écrit Lionel Ruffel. L'agonie identitaire est vécue, en solitude, sous le mode de l'incommunicabilité. L'expérience traumatique de la fin des espérances ne se laisse pas partager. Le « discours muet » de Babaïa Schtern apparaît ainsi tissé à même la solitude et la résignation pour son voisin de palier :

Je ne baisse pas les yeux. Je stationne quelques secondes en face d'elle, je reçois son discours muet à propos de la saleté fondamentale de l'existence. Je me tais, je n'ai pas de réponses à apporter à ses questions. Il y a longtemps que nul ne sait dire pourquoi il faut que l'existence grave autour d'un noyau fondamental aussi cruellement sale. (DAM, 62)

Cette solitude noyautée dans l'existence cruelle et sale, dans un système de débris permanent, est figure de l'isolement dans un espace brisé, dans un espace où l'on fait l'expérience d'un lourd passif historique et de l'incapacité d'en communiquer l'expérience. Elle marque l'incapacité de s'organiser fraternellement après les échecs de l'histoire. Ultimement, les personnages n'arrivent plus à se reproduire et la raréfaction de la population conduit à l'extinction de l'humanité. Le dernier survivant abdique alors : « Il m'arrivait d'émettre des gémissements, pour faire semblant de parler avec le vent, mais plus personne ne s'adressait à moi. Disons que j'avais été le dernier, cette fois-là. Disons cela et n'en parlons plus » (DAM, 220). La particularité des personnages volodiniens tient à ce qu'on leur a retiré la possibilité de faire l'histoire. La figure d'un sujet politique auquel pourrait se

---

<sup>24</sup> Ruffel, Lionel. 2003. « Interrogation : A Post-Exotic Device » In *Substance. A review of theory and literary criticism*. Vol. 101, no 2, p. 80.

rattacher l'identité individuelle et collective disparaît avec les figures d'organisation symboliques et spatiales, disparaît avec les champs discursifs. En définitive, les personnages meurent faute d'alternatives aux échecs révolutionnaires.

### 1.3.8 La logique identitaire et culturelle

La logique culturelle dans *Des anges mineurs* est fortement atypique, à la fois muette et disloquée. L'espace en lignes brisées et les comportements schizophréniques ou autistiques jetaient déjà les bases d'une désorganisation du lien social. Le motif récurrent de l'extinction en radicalise la teneur : « Les humains étaient à présent des particules raréfiées qui ne se heurtaient guère. Ils tâtonnaient sans conviction dans leur crépuscule, incapables de faire le tri entre leur propre malheur individuel et le naufrage de la collectivité, comme moi ne voyant plus la différence entre réel et imaginaire » (DAM, 115). En écrivant une fin de l'histoire, ses débris hantés par un individualisme radical, Antoine Volodine décrit moins une collectivité bien cimentée qu'un ensemble de coprésences anonymes. L'impossibilité de fixer une appartenance culturelle ou ethnique aux noms des personnages poursuit en ce sens une logique identitaire et culturelle infixable, où il s'agit ainsi moins d'identités marquées que de présences interchangeables : « Ton grand-père ? Des trois types, c'est lequel ? Evon Zwogg prend un air offusqué. Il remet toutes les photos en pile et il les retourne pour que je ne puisse plus rien voir. Ses doigts tremblent. Je ne sais comment replâtrer entre nous ce qui pourrait l'être. Et toi, dit-il soudain, avec violence. De nous deux, tu es lequel ? » (DAM, 123). Cet effet d'indifférenciation, relevant autant d'un vécu commun que du décentrement des identités, radicalise une logique culturelle variable. Autrement, un effet de substitution d'une identité à l'autre dit l'infixabilité de ces identités individuelles et surtout la nécessité des passages transitionnels : « Je suis Lydia, Lydia Mavrani. Mais toi... mais comment... tu n'es pas Yitzhak Mavrani?... Tu ne me... Tu ne te souviens pas que tu es Yitzhak Mavrani?... Je ne disais rien, je ne pouvais pas imaginer comment adoucir sa peine, comment alléger sa confusion » (DAM, 68). Ces quiproquos identitaires expriment précisément le difficile tri entre l'individuel et le collectif. La figure du naufrage collectif suffit à édulcorer la valeur des identités individuelles et à induire l'angoisse de la perte identitaire.

### 1.3.9 Les perdants magnifiques

La civilisation dans *Des anges mineurs* se donne à voir à bout de souffle, à bout d'histoire. Les protagonistes y sont paradoxalement enfermés et errants, individualistes et sans identités, perdus et perdants sans les supports discursifs qui permettent de créer du lien, d'articuler la communauté. En deçà de cet état des lieux, cet état de débris, il faut compter avec une certaine germination sociale, une volonté d'en découdre avec la fatalité, de reconstruire autrement. Le roman débute sur une volonté de régler les larmes pour mettre un terme au deuil de l'autre et au deuil de l'unité figuré par la nostalgie amoureuse :

Il faut pourtant que j'organise ce voyage, il faut que je mette dans mon sac de la nourriture et des amulettes contre le chlore, et de quoi pleurer devant Enzo Mardirossian, que celui-ci soit lunatique ou non. De quoi pleurer lunatiquement avec lui, épaule contre épaule. J'apporterai une image de Bella Mardirossian, je remuerai pour nous deux le souvenir de Bella qui ne me quitte pas, et à lui, au régleur de larmes, j'offrirai des trésors qu'on a ici : un morceau de vitre, des pommes grises. (DAM, 10-11)

Remuer des souvenirs, c'est tromper l'oubli. Offrir des trésors, c'est une première étape d'ouverture au dialogue avec l'autre. Pleurer épaule contre épaule, c'est partager la douleur d'un déficit de l'histoire. Les personnages de *Des anges mineurs* sont des perdants magnifiques en cela qu'ils tentent de renverser la fatalité à même son matériau. Le besoin sans cesse réitéré de fraternité, qu'illustrent entre autres la confection d'un sauveur, tressé à même les débris, et le renversement topologique, répond à cette germination. Pierre Ouellet écrit :

[Ces lèvres], nul ne se soucie qu'elles forment un ensemble ou une totalité, dont s'autoriserait le *nous* ou le *nos* qui les unit, puisque la parole commune qui en émane, cette voix de *cum-munus*, du don et de la dette mutuels, du manque mis en partage, ne trouve pas de fondement dans la réalité, sur la fermeté d'un sol où elle pourrait s'ériger, mais dans le gouffre commun au-dessus duquel elle peut s'échanger, rendant du coup interchangeables les voix diverses et singulières qui se jettent au-delà, au-dessus du vide, pour appeler et atteindre l'autre dans les mêmes soifs et les mêmes faims, les mêmes désirs et les mêmes besoins, les mêmes vertiges devant l'abîme qu'ouvre dans notre histoire ce que Volodine appelle le « vibrant conflit entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir ».<sup>25</sup>

<sup>25</sup> Ouellet, Pierre. 2003. *op. cit.*, p.48.

La solitude et la logique identitaire et culturelle sont explicites de l'état des lieux contemporains, mais il faut s'en détacher pour saisir véritablement la communauté de la parole paradoxale qui se tisse dans *Des anges mineurs*. Les ruines de la condition humaine sont le soubassement sur lequel se fonde le *manque mis en partage* et sa transmission.

#### 1.4 Conclusion

La littérature fait en soi de la politique lorsqu'elle intervient dans le champ morcelé et mouvementé de la collectivité, cette distribution et cette redistribution des espaces et des temps, des places et des identités, de la parole et du bruit, du visible et de l'invisible. Les sociétés du texte dans *Je m'en vais* et *Des anges mineurs* font ce *partage du sensible* propre au politique en distribuant des productions symboliques, des espaces et des identités révélateurs d'une crise de l'expérience contemporaine du temps. Les productions symboliques identifiées dans les deux romans indiquent les troubles du système culturel. Que ce soit sous la rubrique de la simulation et du vide ou sous celle des débris et de l'oubli, elles signalent l'effritement et l'effondrement des dispositifs référentiels, des ensembles discursifs qui cimentent la société et la collectivité. Les espaces configurés sont à l'image de cet état de crise, accordés aux postulats et particularités respectivement mis de l'avant par Jean Echenoz et par Antoine Volodine. *Je m'en vais* aménage un espace du vide et de la transivité, infixable et polymorphe, moins habité que performé et parcouru. *Des anges mineurs* fixe dans l'espace la réalité concentrationnaire des camps, en généralise la figure dans les espaces intérieurs, extérieurs et institutionnels. À coups de ruptures et de scansions spatio-temporelles, Volodine marque les clivages sociaux et la rupture de l'unité historique. Par une toponymie particulière des catégories de l'exil, il ouvre cependant à un renversement de signification de ses espaces, redéfinissant l'espace public. Par écho, et sous certaines réserves, les identités accusent la même courbure. L'impossibilité du lien et de la communication entre les individus fait des identités de solitude. La lassitude et la disparition chez Jean Echenoz, la schizophrénie et les quiproquos identitaires chez Antoine Volodine semblent dominer l'espace social.

À cet état des lieux problématique, l'un et l'autre opposent toutefois quelque résistance en germes dans les sociétés du texte : vague soubresaut de nostalgie, de mouvement ou de contestation qui alimente une autre lecture de la poétique des romans que celle induite par la représentation au sens strict. Le renversement topographique dans *Des anges mineurs* et les amours répétitifs de Ferrer dans *Je m'en vais* figurent une vague réponse à la désillusion. L'analyse de la narrativité en facilitera l'intelligibilité.

## CHAPITRE II

### LA NARRATIVITÉ EN QUESTION

#### 2.1 Introduction

La réinscription du matériau narratif dans le contexte historiquement et socialement déterminé du monde contemporain constitue l'un des ancrages forts de l'évolution actuelle du récit. Le roman français contemporain prend acte tantôt des expérimentations du Nouveau Roman, tantôt d'une volonté de raconter, c'est-à-dire qu'il tente de « dessiner les traits de l'expérience temporelle »<sup>1</sup> en activant à la fois mémoire et contestation du récit. Dominique Viart analyse cette forme du renouveau narratif en termes d'insatisfaction, de rupture et surtout d'opposition aux métarécits :

C'est parce qu'elle ne se satisfait plus de la fiction pure et parce qu'elle rompt avec l'autocontemplation [...] que la littérature présente ne peut faire l'économie ni du monde ni de la chose politique. Mais elle ne tient pas de discours à la façon des personnages de Malraux ou de Sartre : au contraire elle s'élabore le plus souvent contre l'autorité des discours.<sup>2</sup>

À mon sens, Dominique Viart dégage les signes d'une *double contrainte* caractéristique de la narrativité contemporaine. Comment faire acte de mémoire tout en contestant les formes obsolètes du récit? Comment concilier incrédulité face aux métarécits et volonté de mettre en intrigue le monde et la chose politique? Anne Cousseau parle à ce sujet

---

<sup>1</sup> Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, p.17.

<sup>2</sup> Viart, Dominique. « Entretien avec Dominique Viart » In *Prétexte* 21/22.  
[http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematique\\_roman/discussions/dominique-viart.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematique_roman/discussions/dominique-viart.htm).  
Dernière consultation 01 mai 2007.

d'un « état de déliaison toujours associé aux dysfonctionnements du monde contemporain »<sup>3</sup>. Par une analyse descriptive de type narratologique de *Je m'en vais* de Jean Echenoz et *Des anges mineurs* d'Antoine Volodine, je tenterai de démontrer que cette conciliation passe par un principe d'incertitude, par un plaisir d'incertitude aussi, qui mobilise plusieurs éléments de la narrativité à l'œuvre dans les romans.

Dans l'un et l'autre des romans, nous étudierons les figures d'un brouillage narratif qui affecte, quoique fort différemment, la lisibilité. Dans *Je m'en vais*, le brouillage passe d'abord par un effet de piétinement narratif qui marque quelque hésitation à poursuivre un fil narratif continu, à faire progresser le récit. Par un système grammatical changeant et par un enchaînement désordonné des marqueurs temporels, un désordre narratif radicalise le brouillage, exprime une mise en doute des possibilités du récit. Nous verrons ensuite en quoi les lignes de fuite ont une valeur programmatique qui conduit la narrativité bien au-delà d'une stricte contestation de l'illusion référentielle, ce qui suppose la reprise et le dépassement des normes du Nouveau Roman. Dans *Des anges mineurs*, les modalités du brouillage décuplent l'effort exigé du lecteur. Un déraillement narratif dont l'intelligibilité se fait par figures géométriques, une multiplication des voix narratives et la difficile saisie d'une source énonciative en font un récit volontairement encodé, dont la signification suppose un décryptage complexe.

Ces narrativités complexes, voire alambiquées, qui trouvent une résonance forte dans les sociétés du texte, ne sont pas purement négatives : elles produisent grâce à l'ironie des figures ouvertement assertives. Par une composante parodique, Jean Echenoz et Antoine Volodine interrogent la mémoire du récit, en renouvellent ou refusent les conventions. Par un jeu constant sur l'énonciation, qui implique soit une distanciation narrative, soit une indifférenciation de sa source, l'un et l'autre tracent des chemins de traverse qui marquent un pas en avant pour la narrativité contemporaine.

---

<sup>3</sup> Cousseau, Anne. 2005. « Postmodernité : du retour du récit à la tentation romanesque » In *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, p.235.

## 2.2 La narrativité dans *Je m'en vais*

### 2.2.1 Piétinement narratif

Dans *Je m'en vais*, Jean Echenoz pratique une narrativité volontairement brouillée. Par divers effets paradoxaux de piétinement, de désordre et de continuité, il bouleverse l'usage attendu des marqueurs temporels, la logique des repères chronologiques et la fonction usuelle de certains temps verbaux. La répétition du dimanche comme indicateur chronologique récurrent témoigne d'emblée d'une insistance sur l'idée de piétinement. La narration délaisse rarement le dimanche, n'évoquant qu'exceptionnellement un lundi matin « aussi déprimant qu'un dimanche et sans l'alibi du rien à faire » (JMV, 178) :

Le reste du temps c'est dimanche, un perpétuel dimanche dont le silence de feutre ménage une distance entre les sons, les choses, les instants mêmes : la blancheur contracte l'espace et le froid ralentit le temps. Il y a de quoi s'engourdir dans la tiédeur amniotique du brise-glace, on ne songe même plus à bouger dans cette ankylose [...]. (JMV, 36)

Ce dimanche au cercle polaire est la figure même du piétinement; la permanence et la tiédeur engourdissent toute impression d'avancée temporelle. L'utilisation massive du présent et du conditionnel dans les temps verbaux fait varier la forme du piétinement, mais produit le même effet. Par définition, le conditionnel « exprime un état ou une action subordonnée à quelque condition ou éventualité »<sup>4</sup>. Il y a signalisation de l'état ou de l'action sans pour autant qu'il y ait développement. Echenoz induit ainsi certains postulats narratifs, certains récits envisageables qu'il abandonne sitôt énoncés. Parlant d'une voisine de palier de Ferrer, le narrateur écrit : « Certes, n'oublions pas qu'une telle proximité ne présente pas que des avantages, il y a du bon et du moins bon, problème que nous tâcherions volontiers d'approfondir plus en détail si le temps nous le permettait. Mais nous ne pouvons, dans l'immédiat développer ce point vue qu'une actualité plus urgente nous mobilise » (JMV, 58). La narration se donne ici comme compte-rendu d'une action en cours. Sous la forme médiatique de l'information continue, Jean Echenoz fait un saut narratif qui tue dans l'œuf la précédente amorce narrative. Différemment, la voix narrative soupèse ses options, fait

---

<sup>4</sup> Rey, Alain (dir. Publ.). « Conditionnel » In *Le nouveau petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Éd. 1994.



piétiner l'action : « Il est difficile d'établir s'il s'efforçait de ne penser à rien ou s'il était hors d'état de réfléchir à quoi que ce fût » (JMV, 147). L'indécidabilité du narrateur qui semble prendre connaissance de la diégèse avec le lecteur entrave le développement du récit. Le conditionnel devient l'expression d'un malaise à maintenir un fil narratif continu et totalisant.

Le présent s'inscrit aussi fortement dans cette temporalité narrative du piétinement. Il apparaît comme effet de surface et véhicule d'un temps étendu, c'est-à-dire qu'il a pour effet de minimiser la profondeur du temps historique en nivelant divers éléments du récit sur une même temporalité. À propos d'une temporalité semblable qu'il identifie comme présentisme, François Hartog écrit : « Il est à la fois tout (il n'y a que du présent) et presque rien (la tyrannie de l'immédiat) »<sup>5</sup>. Dans *Je m'en vais*, l'indicatif présent conjugue, en vrac, certains épisodes du voyage au Pôle Nord, certaines descriptions des activités professionnelles et amoureuses de Ferrer, l'errance de Baumgartner et plusieurs commentaires digressifs du narrateur. Echenoz expose des éclats, des fragments, des parcellisations, fixées au présent, volontairement *mis en désordre* et irrécupérables par un système, une structure narrative qui répond aux régimes temporels usuels du récit. Le présent décliné par Echenoz consolide une posture de doute narratif; son omniprésence met en relief le manque contemporain de perspective temporelle et s'en prend aux discours totalisants. Cette indécidabilité correspond ni plus ni moins à la volatilité du sens, au fait qu'il reste toujours à construire, toujours à trouver. Outre la question des temps verbaux, l'auteur présente déjà un piétinement dans le choix de certaines actions; les allers-retours au centre spirituel, l'inébranlable rituel de rasage de Ferrer et la fuite lancinante de Baumgartner inscrivent ces modalités temporelles dans le quotidien des protagonistes.

### 2.2.2 Désordre narratif

Quelques formes de désordre temporel offrent une autre mesure du brouillage narratif exécuté dans *Je m'en vais*. Un système grammatical en forme de boîte de vitesses et un

---

<sup>5</sup> Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris : Seuil, p.217.

enchaînement problématique des marqueurs temporels achèvent de brouiller un certain degré de lisibilité du roman. En détaillant ses procédés d'écriture, Jean Echenoz indique clairement le rôle qu'il attribue au système grammatical :

Il y a quelque temps, j'ai comparé dans une conférence le système grammatical à une boîte de vitesses. L'image du roman comme moteur de fiction, qui quelques fois se met à faire bizarrement de l'auto-allumage, est une idée qui me séduit en ce moment. Mais comme toute chose systématique, il faut en même temps aller contre. Et puis ce sont des moteurs guettés par des risques de dysfonctionnements.<sup>6</sup> (JMV, 244)

Ainsi, la narration subit de nombreuses variations - *sostenudo*, *legato*, *accelerando*, *stringendo*<sup>7</sup> - qui malmènent le rythme et la continuité. Au milieu d'un paragraphe, Echenoz jalonne l'arrivée des communiantes pour la messe de Delahaye : « Tout ce monde venait d'entrer, allait entrer, entraît » (JMV, 64). Plus loin, il modifie explicitement la cadence pour nous conduire au terme du roman : « Continuons d'avancer, maintenant, accélérons. Dans les semaines [...] » (JMV, 214). Ces jeux sur la vitesse sont autant d'accrocs au rythme de l'action, de points de mire sur le contrôle de la narration exercé par Echenoz.

L'enchaînement des marqueurs temporels permet aussi de distinguer certains ressorts du désordre narratif, exhibe des anomalies qui complexifient la chronologie du roman. Les *incipit* des cinq premiers chapitres semblent en fournir un exemple probant. Le premier chapitre du roman distingue un présent de la narration par le déictique temporel « ce soir » (JMV, 7). Le deuxième chapitre entame la description d'un voyage au Pôle Nord temporalisé : « six mois plus tard » (JMV, 10). Le troisième chapitre se veut rétrospectif, décrit la banalité du quotidien : « depuis cinq ans jusqu'au soir de janvier qui l'avait vu quitter le pavillon d'Issy » (JMV, 14). Le chapitre suivant revient au présent de la narration, mais cette fois il renvoie au voyage précédemment annoncé comme prolepse : « c'était maintenant un brise-glace long de cent mètres et large de vingt » (JMV, 18). Finalement, le cinquième chapitre refait à rebours les six mois parcourus, décrivant, cette fois par analepse, les activités professionnelles de Ferrer : « ce qui marchait moins bien, six mois plus tôt, c'étaient les

---

<sup>6</sup> Extrait d'un entretien *Dans l'atelier de l'écrivain*, qui agit en quelque sorte comme postface à l'édition de *Je m'en vais* qui nous sert de support.

<sup>7</sup> Soutenue, liée, en allant plus vite, en se détachant.

affaires de la galerie » (JMV, 24). S'il n'y a aucun doute quant à la polarisation du récit<sup>8</sup>, on peut questionner l'interchangeabilité du présent de la diégèse. Qu'est-ce qui justifie ce marquage temporel désordonné, indécidable? La construction narrative d'Echenoz est ici, semble-t-il, à la recherche d'instabilités. Dans *Je m'en vais*, le désordre, l'indécidabilité deviennent structure du récit, plaisir du récit aussi. Echenoz se maintient en quelque sorte aux limites du désordre narratif, il joue sur une situation à double détente: le piétinement, le désordre et le doute sont à la fois frein et accélérateur du récit. Frein et accélérateur d'un récit saisi par le doute et pourtant assuré de sa propre motricité.

### 2.2.3 Les lignes de fuite : modes descriptifs et construction de l'intrigue

Dans *Je m'en vais*, les modes descriptifs et la construction de l'intrigue agissent comme vecteurs pour deux phénomènes narratifs particuliers et en apparence contradictoires. Ils exposent une narration soutenue par un mouvement aléatoire et progressif de fuite et par l'insistante monstration de son caractère *programmé*. Jean Echenoz exploite ainsi un principe de prolifération digressive composé par des apartés sous la forme de commentaires, de greffes descriptives et de descriptions exhaustives d'objets insignifiants. Devant une bière au Carrefour de l'Odéon, Ferrer s'intéresse aux femmes sortant de deux bouches de métro. Le narrateur commente alors : « Cette moitié féminine peut aussi, a-t-il remarqué, se diviser en deux populations : celles qui, juste après qu'on les quitte, et pas forcément pour toujours, se retournent quand on les regarde descendre l'escalier d'une bouche de métro, et celles qui, pour toujours ou pas, ne se retournent pas » (JMV, 128). Un peu plus tard, Ferrer découvre le vol des œuvres d'art esquimau. Les observations sur les populations féminines informent brièvement sur Ferrer, mais demeurent étrangères à l'action centrale du roman. Elles déboulonnent la logique narrative, amorcent un tracé autonome qui termine sa course là où se poursuit l'intrigue. Dans un autre passage, Echenoz enrichit l'escarmouche avec Baumgartner d'une description de Ferrer :

Nous n'avons pas pris le temps, depuis presque un an pourtant que nous le fréquentons, de décrire Ferrer physiquement. Comme cette scène un peu vive ne se

---

<sup>8</sup> L'errance de Baumgartner s'y ajoutera, remplaçant progressivement le récit du voyage au Pôle Nord.

prête pas à une longue digression, ne nous éternisons pas : disons rapidement qu'il est un assez grand quinquagénaire brun aux yeux verts [...] et bien qu'il ne soit pas spécialement costaud, ses forces peuvent se multiplier quand il s'énerve. C'est ce qui paraît en train de se produire. (JMV, 209)

Le narrateur feint une errance narrative qui l'oblige à détailler certains éléments de description négligés. Les schémas narratifs directeurs sont ainsi souvent détournés, voire sabotés, par des lignes de fuite qui ouvrent à la fragmentation du récit. Parlant de l'écriture, Gilles Deleuze écrit : « Il se peut qu'écrire soit dans un rapport essentiel avec les lignes de fuite. Écrire, c'est tracer des lignes de fuite qui ne soient pas imaginaires, et qu'on est bien forcé de suivre, parce que l'écriture nous y engage, nous y embarque en réalité. Ce sont ces lignes de fuite qui cherchent à engager une vraie rupture »<sup>9</sup>. La rupture des automatismes d'écriture, de l'attente des lecteurs et aussi de la continuité narrative fait alors office de projet. Au final, l'écriture d'Echenoz se veut exhaustive surtout lorsqu'elle porte sur des éléments digressifs. La description des nombreux objets agit en quelque sorte comme modèle. Le détail de la Nechilik en « brise-glace long de cent mètres et large de vingt; huit moteurs de locomotive couplés développant 13600 chevaux, vitesse maximum 16,20 nœuds, tirant d'eau de 7,16 m » (JMV, 18) en est un exemple. Ce parti pris marque la prédominance du détail et de l'anecdotique sur la diégèse à proprement parler.

L'agencement du récit suit une logique quelque peu différente. L'épanouissement des intrigues en feux d'artifices et la multiplicité des situations tendent à valider l'idée d'une narration en fuite. Ces petites ruptures de la continuité narrative donnent au texte l'apparence d'une suspension, comme si l'engagement dans le récit ne pouvait se faire que par à coups ou par détours. En parlant de son roman, Echenoz évoque lui-même la complexité de l'agencement : « Le découpage du temps, ternaire pour le voyage (visible dans les trois parties), binaire pour les protagonistes (les allers-retours de Félix à Delahaye) viennent lui donner un rythme particulier je crois, même s'il n'était pas facile à agencer »<sup>10</sup>. L'éclatement de l'intrigue est sous-tendu par ce découpage temporel complexe qui multiplie les situations

---

<sup>9</sup> Jérusalem, Christine. *Géographies de Jean Echenoz*. <http://remue.net/cont/echenoz/ChrisJer.html>. Dernière consultation 01 mai 2007.

<sup>10</sup> Echenoz, Jean. *Rencontre avec Jean Echenoz - Goncourt 1999*. <http://zone-litteraire.com/entretiens.php>. Dernière consultation 01 mai 2007.

sans nécessairement affirmer d'emblée les liens qui les unissent. Par exemple, la description du nomadisme de Baumgartner n'acquiert un sens marquant qu'au moment où sa véritable identité est dévoilée, soit quelques chapitres après son apparition. Avant d'en justifier la réalisation, il en est de même pour le voyage au Pôle Nord. Ainsi, les actions paraissent se succéder sans vraiment s'articuler les unes aux autres. C'est en quelque sorte une variante de la parataxe, qui enchaîne des énoncés sans marquer les relations entre eux. Le jeu de lignes de fuite, sans doute, trouve son efficacité dans la difficulté, pour le lecteur, à comprendre la motivation des actions à partir d'une durée hachurée, constituée de présents se juxtaposant sans que leur articulation soit toujours pleinement identifiable. Cette absence de causalité est toutefois contrebalancée par une certaine continuité de la narration. Pour Fieke Schoots, l'écriture d'Echenoz constitue un type narratif qui ne prend pas appui sur la hiérarchie du modèle mais sur le rhizome. Suivant la définition de Gilles Deleuze et Félix Guattari :

[...] le rhizome connecte un point quelconque avec un autre point quelconque, et chacun de ses traits ne renvoie pas nécessairement à des traits de même nature, il met en jeu des régimes de signes très différents et même des états de non-signes. [...] Il n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde. Il constitue des multiplicités linéaires à une dimension sans sujet ni objet, étalables sur un plan de consistance, et dont l'Un est toujours soustrait.<sup>11</sup>

À mon sens, cet emprunt n'est que partiellement approprié pour appréhender la narrativité dans *Je m'en vais*. Au-delà des directions mouvantes et des connexions aléatoires de points, Echenoz impose une continuité narrative effective dans une forme de *retour du même* qui montre clairement le caractère programmé de la narration. Il aménage certaines répétitions, des effets de filiation, qui atténuent la porosité des sauts temporels et des dérives de l'intrigue. Il exhibe aussi la mécanique narrative en induisant des actions à venir. La majorité des fins et des amorces de chapitre sont ainsi liées entre elles par un marqueur temporel ou une action: « Il (Baumgartner) va fermer les yeux, il aimerait bien dormir, s'abstraire de tout cela vingt minutes, une petite demi-heure s'il vous plaît mais non, pas moyen » (JMV, 85) et « Ferrer non plus, bien sûr, n'avait pas fermé l'œil de la nuit » (JMV, 86). Aux dérives du récit et à son caractère multilinéaire, l'auteur oppose une maîtrise

---

<sup>11</sup> Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, p.30-31.

affichée de sa construction. Soit il récupère le fil narratif après un effet de déroute: « Il pourrait lui en offrir un autre, mais différents arguments l'en dissuadent, ce serait peut-être un peu trop s'engager, ah nom de Dieu, vivement le pôle Nord. Mais nous n'en sommes pas là. D'abord il faut se rendre au cimetière d'Auteuil » (JMV, 70). Soit il anticipe les événements à venir mais de manière incomplète: « Ferrer préleva quand même un petit renard blanc qui semblait avoir mieux tenu que les autres et qu'ils décongèlerait pour offrir, mais à qui, nous verrions » (JMV, 76). L'une et l'autre de ces mainmises démontrent un contrôle des rouages du récit par le narrateur. Bruno Blanckeman explique: « les effets de décomposition romanesque n'annulent pas la fiction. Les rouages fonctionnent sans actionner de dynamique de fond et enrayent les degrés usuels de signification »<sup>12</sup>. Ces différents degrés préconstruits, ou programmés, de fiction correspondent ni plus ni moins à l'esprit narratif du roman tel qu'il est saisi par l'ironie.

#### 2.2.4 Parodie : mémoire et subversion

L'ironie est difficile à saisir par une définition univoque. Historiquement, elle a pris plusieurs formes et demeure en constante délibération. En vrac, l'ironie socratique interroge et déconstruit les cosmogonies massives des Ioniens et le monisme de Parménide; le cynisme de Diogène est une forme de « dilettantisme du paradoxe et du scandale »<sup>13</sup>; et l'ironie romantique conteste la nature même, refuse de prendre le monde au sérieux. Seule constante, l'ironie est une conscience qui, selon Jankélévitch, « remet tout en question; par ses interrogations indiscretes elle ruine toute définition, dérange à tout moment la pontifiante pédanterie prête à s'installer dans une déduction satisfaite. Grâce à l'ironie, la pensée respire plus légèrement quand elle s'est reconnue, dansante et grinçante, dans le miroir de la réflexion »<sup>14</sup>. La conscience ironique moderne oscille entre deux pôles: un cynisme corrosif associé au désabusement et à la désillusion, et une interrogation créatrice des fictions fabriquées par les hommes pour supporter le réel, des structures qui soutiennent des systèmes

<sup>12</sup> Blanckeman, Bruno. 2000. *Les récits indécidables*. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Guignard. Coll. « Perspectives », Paris: Presses Universitaires du Septentrion, p.51.

<sup>13</sup> Jankélévitch, Vladimir. 1964. *L'Ironie*. Coll. « Champs », Paris: Flammarion, p.15.

<sup>14</sup> *ibid.* Quatrième de couverture.

par trop totalisants. L'exercice de l'ironie chez Echenoz s'inscrit au plus près de ce deuxième pôle par sa revitalisation du narratif. Par la parodie et la distanciation, il affiche une ironie interrogative et ludique capable à la fois d'ébranler et de consolider la narrativité.

La composante parodique repose sur plusieurs variantes. La subversion des genres est une constante dans les romans d'Echenoz. Il exhibe certains codes liés aux genres romanesques dits paralittéraires et les détourne de leurs parcours usuels<sup>15</sup>. Dans *Je m'en vais*, il construit une enquête policière qui deviendra la figure de subversion du genre policier. Selon la définition du *Dictionnaire du littéraire*, le roman policier type construit « une narration régressive où l'enquête reconstitue l'histoire de ce qui s'est passé et à quoi ni l'enquêteur ni le lecteur n'ont assisté »<sup>16</sup>. Pour sa part, Echenoz détaille les préparatifs du vol à venir<sup>17</sup> et résout l'enquête sans en rendre la progression vraiment intelligible. Au moment de son rapport, l'enquêteur Supin apporte ces nouvelles :

[...] les analyses des prélèvements effectués dans l'atelier n'avaient abouti à rien. Mais, parallèlement à cela, la bonne nouvelle était que dans les poches d'un cadavre décongelé, découvert par hasard et assez imparfaitement conservé, on avait trouvé un bout de papier portant un numéro minéralogique. Après qu'on avait identifié cette immatriculation, des recoupements permettaient de supposer que ce véhicule Fiat avait quelque chose à voir avec le vol déclaré par Ferrer. (JMV, 179-180)

Au terme de la lecture, ces recoupements demeurent inexpliqués et inexplicables; cette omission volontaire bouleverse la logique narrative propre au genre. Parallèlement, Echenoz pastiche certains modes descriptifs canoniques. Dans l'attente avec Baumgartner, le narrateur fait une description de type réaliste du paysage où donne la fenêtre : « La cour pavée, plantée de tilleuls et d'acacias, contient un petit jardin bordé de haies qui enserre un bassin à jet d'eau vertical voûté voire déséquilibré aujourd'hui par un peu de vent. [...] Quelques moineaux, deux ou trois geais ou merlettes [...] » (JMV, 121). En décrivant le paysage avec ennui, sous le mode d'un inventaire qui n'apporte pas d'indice sur la

<sup>15</sup> Par exemple, le roman d'aventure pour *L'Équipée Malaise* ou le roman d'espionnage pour *Lac*.

<sup>16</sup> Bleton. Paul et Jean-Maurice Rosier. Éd. 2002. « Roman policier » In *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Puf.

<sup>17</sup> Le rôle du Flétan, la location du camion frigorifique, l'échange d'adresse et la description de la méthodologie postérieure au vol.

psychologie de Baumgartner, il opacifie la distinction entre langage réaliste et moquerie pure et simple. Cette écriture au second degré apparaît alors comme une activité ludique qui témoigne et interroge la mémoire du récit sous les modes de l'humour ou de l'hommage. En parodiant certains modes descriptifs ou certains écrivains comme Flaubert, Echenoz fait acte de mémoire et effectue un tri dans ce qu'il souhaite réactualiser. Par eux et par l'ironie, Jean Echenoz fait ainsi acte de mémoire, acte de subversion et exprime une particularité de l'expérience contemporaine.

### 2.2.5 Intrusion narrative

Jean Echenoz recourt à plusieurs usages de la voix narrative pour fixer un dispositif de distanciation ironique. Par des détachements en forme de commentaires, l'affichage d'un *travail en cours* et la disqualification des personnages, il donne à lire une conscience narrative drapée d'ironie. Ces dispositifs autoréférentiels constituent moins une finalité narrative qu'une nécessité modale. Ils permettent au roman, selon les termes d'Echenoz, de mesurer son rapport ou de calculer un écart : « Je recherche toujours ce point d'équilibre de la phrase (le moment où la phrase se moque d'elle-même, où elle peut-être efficace et laisser apparaître sa propre incongruité) car il semble bien que c'est dans cette distance critique que la phrase cesse d'être unique ou fermée pour devenir univoque, pour prendre un sens ouvert »<sup>18</sup>. L'écriture multiplie ainsi les actes de détachement en commentaires revendiqués par la voix narrative. Ils dérèglent l'adaptation focale et l'assimilation référentielle en induisant une certaine distance du narrateur à son propos. Lorsque Ferrer rencontre et regarde Nadia, Echenoz ouvre au commentaire en intégrant une forme pronominale incongrue dans un passage précédemment narré sous forme extradiégétique :

On les connaît, ces échanges de coups d'oeil intrigués que s'adressent à première vue mais avec insistance deux inconnus l'un et l'autre et qui se plaisent aussitôt au milieu du groupe. Ce sont des regards instantanés mais graves et légèrement inquiets, très brefs en même temps que très prolongés, dont la durée paraît bien supérieure à ce qu'elle est vraiment [...]. (JMV, 105)

---

<sup>18</sup> Bessard-Banquy, Olivier. 2003. *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*. Coll. « Perspectives », Paris : Presses Universitaires du Septentrion, p.124.



Les alternances pronominales sont en quelque sorte la pierre angulaire de la distanciation dans *Je m'en vais*. Elles engagent aussi la monstration d'une écriture en cours. Elles fondent le hiatus entre narrant et narré : « Mais nous n'en sommes pas là » (JMV, 70) ou encore « changeons un instant d'horizon » (JMV, 79). Ailleurs, la distanciation participe à la disqualification des personnages par la voix narrative. En cours de narration, le narrateur s'explique mal ou se bute au comportement de ses personnages. Par exemple, au sujet de Ferrer qui reste insensible aux charmes de d'Hélène : « cela je me l'explique mal, moi qui suis là pour témoigner qu'Hélène est hautement désirable » (JMV, 165). Ou au sujet de Baumgartner qui tourne en rond : « Personnellement je commence à en avoir un peu assez de Baumgartner. Sa vie quotidienne est trop fastidieuse » (JMV, 170). Selon Bruno Blanckeman :

La disqualification ironique des personnages permet de toucher à l'oblique des mouvements essentiels. Elle est la stratégie de diversion, passage obligé pour un écrivain en un temps qui se défie de la glose analytique, de la prose introspective, de leurs succédanés rhétoriques. Elle éloigne les automatismes de sentimentalité confite ou de psychologie boursouflée.<sup>19</sup>

L'ironie met ainsi de l'avant un récit structurellement dissensuel. Echenoz revendique simultanément distanciation narrative et motricité fictionnelle, c'est-à-dire qu'il se joue d'une illusion référentielle remise en cause par les artisans du Nouveau Roman tout en laissant fonctionner le récit. Le doute permet de diffuser certains états romanesques marqués par l'ironie alors qu'un enthousiasme nouveau tente de redynamiser les possibilités du roman. L'ironie poétique est activée par cette double détente narrative parodique et distanciée. Elle sous-tend une critique des poétiques constituées et souligne la nécessité de penser de nouvelles pistes d'écriture pour mettre en récit le monde contemporain. En ce sens, Olivier Bessard-Banquy écrit : « Il ne s'agit pas là de suivre une poétique constituée ni de fonctionner selon la loi arbitraire d'une description du monde allusive. Il s'agit bien au contraire de considérer le cheminement de l'écriture comme un chemin de traverse brossant le tableau du monde par petites touches, sûres et acérées »<sup>20</sup>. Par cette posture du doute, ce

<sup>19</sup> Blanckeman, Bruno. 2000. *op. cit.*, p.86.

<sup>20</sup> Bessard-Banquy, Olivier. 2003. *op. cit.*, p.40.

chemin permet d'échapper aux patrons d'écriture et de soutenir une recherche et un dépassement des formes antérieures du récit.

## 2.3 La narrativité dans *Des anges mineurs*

### 2.3.1 Géométries narratives : l'agencement de l'intrigue

Dans *Des anges mineurs*, le brouillage narratif se découpe sur fond de figures géométriques : la configuration en forme de cercle et d'ensemble fractal est apparemment calquée sur la société du texte. Le récit repose *a priori* sur un principe de déraillement narratif, un déraillement fait de points de fiction et de positions discursives qui affectent considérablement la lisibilité :

[...] 49 « narrats », assumés par différents énonciateurs, concernant des personnages et situations fort diversifiés, dans un monde qui est peut-être chaque fois le même, un monde d'après la victoire puis la défaite de la révolution, presque vidé de ses habitants, chaque narrat étant consacré à l'un, ou à quelques-uns, de ces derniers humains.<sup>21</sup>

Les figures permettent d'aligner, de recomposer la logique narrative éclatée. Elles ouvrent à la discursivité particulière du roman.

Le jeu de contraintes narratives organise d'emblée la figure circulaire du récit. Le roman obéit à un système d'échos concentriques corrélant toujours deux narrats (le dernier répondant au premier, l'avant-dernier au deuxième, et ainsi de suite), les personnages et les récits secondaires assumant le relais. D'une critique relativement sévère des œuvres de Fred Zenfl au deuxième narrat, le récit renvoie au quarante-huitième narrat l'écho modifié de cette critique sous la forme d'une exhortation à la lecture : « Lisez les livres de Fred Zenfl, [...] lisez-les même si vous ne savez plus lire, aimez-les » (DAM, 217). Or, la dynamique centrifuge autour de Will Scheidmann exploite la même figure. Il agit comme centre de gravité pour plusieurs personnages et pour certaines situations du récit. Sa confection

---

<sup>21</sup> St-Gelais, Richard. 2005. « Le polytexte Volodine » In *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*. Amsterdam/New York : Rodopi, p.150.

matérielle par Laetitia Scheidmann, sa naissance au terme de trances chamaniques des vieilles immortelles, son procès pour rétablissement du capitalisme et le passage en ses lieux de l'oiseau Ioulghaï Thotaï, des alouettes et du chien Wolf Ogoïne en sont des exemples hétéroclites. À la mi-roman, l'ensemble des narrats semblent placés sous la responsabilité de Will : « Et c'était aussi vingt et une histoires que Will Scheidmann avait imaginées et ruminées face à la mort. Vingt et un et bientôt vingt deux narrats étranges, pas plus d'un par jour que Will Scheidmann avait composés en votre présence » (DAM, 95-96). S'il est impossible de valider complètement ce postulat narratif pour des raisons qui apparaîtront plus clairement par la suite, il n'en demeure pas moins que Volodine radicalise la portée gravitationnelle de Will. La circularité du récit met ainsi en évidence différentes liaisons d'un récit en points de fiction multiples, c'est-à-dire que ces échos ponctuels sont aménagés dans un espace narratif multidirectionnel, qui élabore diverses fictions apparemment autonomes, articulées les unes aux autres par des figures géométriques.

En morcelant le récit, Antoine Volodine laisse aussi apparaître, à des échelles d'observation de plus en plus fines, des motifs récurrents qui semblent figurer un ensemble fractal. Jean-Louis Hippolyte en décrit partiellement la structure : « Volodine's novels are fractal ensembles, compendiums made of several texts or fragments from different authors. [...] the named heteronym (narrator) always has to contend with other anonymous heteronyms (meta-narrators), who intervene in the course of the narration and frequently derail it »<sup>22</sup>. Ces chassés-croisés de personnages, apparemment aléatoires, fondent cet ensemble fractal comme figure éclatée de la communauté. L'instabilité des identités, le thème généralisé de l'extinction et de l'agonie et les scansions spatio-temporelles multiples et parsemées modulent et relient aussi les différents narrats<sup>23</sup>. Ils n'annulent pas le désordre, mais ils tracent une piste de lecture au récit analogue en contribuant tant au déraillement qu'à la reliaison. De manière cumulative, ces figures géométriques produisent un excès fictionnel que plusieurs critiques qualifient de maximalisme. Selon Lionel Ruffel, *Des anges mineurs*

<sup>22</sup> Hippolyte, Jean-Louis. 2003. « Minor Angels : Toward an Aesthetic of Conflict » In *Substance. A review of theory and literary criticism*. Vol. 101, no 2, p. 72.

<sup>23</sup> À titre d'exemples, notons : Khrili Gompo, extraterrestre en apnée sur terre et, plus loin, meilleur ami de Will Scheidmann ou, sous les traits de Yitzhak Mavrani, amoureux de Lydia Mavrani. Varvalia Lodenko assistant au procès de Will et, en un autre temps, affairée à la propagande révolutionnaire. Aussi, l'agonie identitaire, culturelle ou individuelle généralisées.

n'est pas constitué d'un discours mais de « positions discursives intenables qui, dès qu'elles risquent la stabilisation, sont inachevées par la pratique romanesque »<sup>24</sup>. Et il ajoute : « La multiplication des points de fiction et leur investissement immédiat rappellent ce que fut aussi la révolution : un désir, un désir excessif »<sup>25</sup>. En ce sens, l'incomplétude et les figures géométriques sont inséparables des constats de l'après et de la fin du vingtième siècle. *Des anges mineurs* portent les stigmates du désir révolutionnaire. Il prend acte de ses échecs, il en répertorie les coûts individuels et collectifs et assume maintenant une certaine incrédulité à l'égard des discours dits totalisants. Les figures géométriques, responsables des reprises et des variations narratives, participent à un jeu de renforcement discursif hors du commun qui passe par divers effets d'échos. Volodine parle de traces laissées par des anges, l'analyse des voix en consolidera le détail. Notons seulement, avec Marie-Pascale Huglo : « The configuration of the narrative voice corresponds to the voices modulations (conveying the permeability between interior and exterior, between silence, word and song, between discourse and cry), projecting the collective circle of an enclosure in the infinite time of its specular enunciation »<sup>26</sup>. Au final, le brouillage est ainsi à la fois une représentation narrative d'un temps hachuré, discontinu, et un aménagement inducteur d'une nouvelle voie, une nouvelle voix.

### 2.3.2 Multiplicité des voix narratives

Les voix narratives ont un rôle déterminant dans la poétique d'Antoine Volodine. Elles sont à la fois complexes discursifs, formes énonciatives au bord de l'agonie et porte-voix dissimulés de la mémoire et des espérances collectives. À défaut d'en expliciter le sens, Volodine invente et liste bon nombre de termes pour qualifier les voix. Surnarrateur, sous-narrateur, hétéronyme anonyme, voix muette, contre-voix et voix morte sont autant d'exemples qui en expriment la pluralité<sup>27</sup>. Dans *Des anges mineurs*, plusieurs hypothèses

<sup>24</sup> Ruffel, Lionel. 2004. « La fiction de Volodine face à l'histoire révolutionnaire » In *Le roman français au tournant du XX<sup>e</sup> siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, p.166.

<sup>25</sup> *ibid*, p.168-169.

<sup>26</sup> Huglo, Marie-Pascale. 2003. « The post-exotic connection : Passage to utopia » In *Substance. A review of theory and literary criticism* . Vol. 101, no 2, p. 99.

<sup>27</sup> Volodine, Antoine. 1998. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris : Gallimard, p.61.

sont envisageables pour décrire l'énonciation. Les quarante-neuf narrats pourraient relever de différents énonciateurs dont l'identité serait volontairement brouillée par les variations constantes des formes pronominales ou par un *Je* crédité à plusieurs personnages. Dans *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*, Volodine écrit : « La première personne du singulier sert à accompagner la voix des autres, elle ne signifie rien de plus. [...] Pour un narrateur post-exotique, de toute façon, il n'y a pas l'épaisseur d'une feuille de papier à cigarette entre la première personne et les autres, et guère de différence entre vie et mort »<sup>28</sup>. Suivant l'analyse de Marie-Pascale Huglo, un principe d'architecture en abyme pourrait aussi gouverner l'énonciation. À raison d'un par jour, Will Scheidmann serait le surnarrateur agonisant les narrats. Selon une autre possibilité, Will Scheidmann serait le rêve de Maria Clementi : « comme tous les 16 octobre depuis bientôt mille cent onze ans, j'ai rêvé cette nuit que je m'appelais Will Scheidmann, alors que mon nom est Clementi, Maria Clementi » (DAM, 200). Ou encore, Fred Zenfl serait l'auteur d'un récit ayant pour personnage Will Scheidmann : « Je me sentais triste de la voir dans cet état qui bientôt lui donnerait l'apparence affreuse de Will Scheidmann, tel que souvent il était dépeint dans les derniers chapitres des livres de Fred Zenfl » (DAM, 213). La synthèse de la pensée de Mikhaïl Bakhtine sur la polyphonie par Julia Kristeva peut aider à expliquer cette irréductible pluralité des voix narratives dans *Des anges mineurs*. Pour elle : « [Le] discours est comme distribué sur différentes instances discursives qu'un je multiplié peut occuper *simultanément*. [...] il devient profondément *polyphonique*, car plusieurs instances discursives finissent par s'y faire entendre »<sup>29</sup>. Dans *Des anges mineurs*, le concept volodinien de surnarrateur remplit cette fonction discursive, il règle aussi le flou énonciatif en faisant converger les instances narratives. Volodine explicite : « Derrière l'auteur, porte-parole et signataire du livre, et derrière la voix du ou des narrateurs mis en scène dans le livre, il faut replacer un surnarrateur qui s'est volontairement effacé et qui, en un processus de camaraderie effacé, contraint sa voix et sa pensée à reproduire la courbe mélodique d'une voix et d'une pensée disparues »<sup>30</sup>. Par dérivation, les discours se détachent des énonciateurs. Ce sujet énonciateur divisé fait éclater l'identité idéologique des récits, il en dissout le principe et en délégitime la

<sup>28</sup> *ibid*, p.19.

<sup>29</sup> Bakhtine, Mikhaïl. 1998. *La poétique de Dostoïevski*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil. p.14.

<sup>30</sup> Volodine, Antoine. 1998. *op. cit.*, p. 39.

constitution. En cela, Volodine fait diverger sa conception du sujet contemporain, il en déplace les modalités d'appréhension. La solitude, les identités problématiques après les atrocités du siècle et l'impossibilité du lien social sont tributaires d'un mode énonciatif fragmenté et insaisissable qui ne fait sens qu'une fois libéré des considérations d'ordre individuel et mobilisé par une idée collective particulière. Pierre Ouellet explicite ce mode en distinguant l'étant de l'énonçant :

[L'énonciation] donne à voir ou à apercevoir non tant dans leur étant, c'est-à-dire comme sujets énoncés possédant leur identité propre, mais dans leur *être énonçant*, c'est-à-dire dans leur *altérité* radicale par rapport à ce qui est censé les représenter mais qui n'incarne jamais qu'un moment éphémère de leur devenir ou de leur apparaître, nullement constitué mais toujours constituant, nulle part tout à fait énoncé mais partout sans cesse *s'énonçant*.<sup>31</sup>

De sorte que l'individu devient en quelque sorte un truchement. Nous verrons qu'il s'efface derrière un discours politique et poétique collectif, une communauté de la parole.

### 2.3.3 Encodage narratif

La configuration narrative dans *Des anges mineurs* répond au plus près à la définition du récit de Jean-François Lyotard : « Les récits sont comme des filtres temporels dont la fonction est de transformer la charge émotive liée à l'événement en séquences d'unités d'informations susceptibles d'engendrer enfin quelque chose comme du sens »<sup>32</sup>. Le déraillement en points de fiction multiples et la pluralité des sources énonciatives concrétisent un brouillage narratif calqué sur la difficulté de repenser la *polis* après les différentes fins et la perte de crédibilité du progrès. « how can one tell a story *after* the end of history; how can one abandon the projection of a future without abandoning the "power of story"? »<sup>33</sup> demande Marie-Pascale Huglo. En ce sens, Volodine adopte une posture narrative et discursive inscrite dans l'imaginaire politique et révolutionnaire, portée par des actes de mémoire et de dissidence et par une communauté de la parole qui cherche à recréer du lien.

<sup>31</sup> Ouellet, Pierre. 2002. « La communauté des autres. La polynarration chez Volodine » In *Identités narratives mémoire et perception*. Québec : P.U. Laval, p.82.

<sup>32</sup> Lyotard, Jean-François. 1988. « Le temps aujourd'hui » In *Critique*, no 44 (493), p.567.

<sup>33</sup> Huglo, Marie-Pascale. 2003. *op. cit.*, p. 105.

La multiplicité des voix narratives et la configuration en quarante-neuf narrats hétéroclites, sans liens directs entre eux, constituent le support structurel adapté à cette toile mémorielle portée par le balancement des voix. La disparition progressive des derniers humains et la fragile identité des survivants raréfient le contact social, la relation à proprement parler, de même qu'elles emportent dans leur sillage la pulsion et les souvenirs révolutionnaires, les désirs de changement. Les voix narratives multiples, hétéroclites et disparates sont les derniers retranchements d'une humanité en fin de parcours : « the configuration of the narrative network makes the fiction into an unstoppable memorial outpouring. The prolongation of the ends suspends nostalgia in the balancing of the voices - whence this immobile journey, this passage into utopia of passage »<sup>34</sup>. Sous trois formes, Volodine donne à voir une intégration des voix vers une même source d'énonciation : les répétitions sur l'égalité de la souffrance, les espoirs révolutionnaires et les échos concentriques des narrats (1-49, 2-48, etc.), un jeu de variations sur la naissance et le procès de Will Scheidmann et les différentes réflexions métadiscursives, c'est-à-dire les éléments qui dénoncent le capitalisme et valorisent les espérances déçues. Pierre Ouellet cite Roberto Esposito pour en décrire la communauté : « La communauté [...] est un vide, une dette, un don à l'égard des autres et nous rappelle aussi, en même temps, notre altérité constitutive d'avec nous-mêmes »<sup>35</sup>. Minée par les échecs et la revitalisation du capitalisme, bornée par une réalité concentrationnaire de réclusion et d'enfermement, cette communauté entretient une forme de discours et d'espérances collectives profondément codée : un pêle-mêle de fabulations et de souvenirs, de récits et d'histoire qui aménage une discursivité volontairement exclusive et dissidente. Pascale Casanova écrit : « The conditions of production of our fictions as well as their context of diffusion, make them encoded texts, secret, almost indicipherable - in any case inaccessible in their real intention »<sup>36</sup>. L'engendrement du sens se modèle ainsi à partir d'un passé douloureux d'échec, d'une réalité concentrationnaire permanente et d'une volonté de faire acte de mémoire et d'espoir.

---

<sup>34</sup> *ibid*, p.106.

<sup>35</sup> Ouellet, Pierre. 2003. *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*. Montréal : Liber, p.44

<sup>36</sup> Casanova, Pascale. 2003. « A Fragmentary history of trashcan literature » In *Substance. A review of theory and literary criticism* . Vol. 101, no 2, p.47.

#### 2.3.4 Parodie : invention et contre-façon

La production littéraire d'Antoine Volodine est inscrite dans un continuum romanesque porté par un mouvement de conscience ironique évident. Parodie, jeu sur l'instance narrative et humour du désastre interrogent et surtout refusent les discours historiques et littéraires officiels. L'ironie alimente ainsi la recherche d'un statut générique inédit, chevillé à une conscience du désordre post-révolutionnaire. La composante parodique des romans de Volodine passe par un double mouvement d'invention et de contrefaçon motivé par ce refus et cette recherche de nouveauté. Pascale Casanova écrit : « To found an absolutely new literature that would refuse the rules, the genres, the forms, the presuppositions, the language, the history, the values, the authors, and even the readers »<sup>37</sup>. Dans le cadre de ce projet, Volodine invente divers genres littéraires comme les romances, les shaggas, les entrevoûtes, les murmurats, les féeries et les narrats; il invente aussi de nouvelles figures rhétoriques comme la parole fictive, la respiration ornementale, la langue crypte, l'apnée chronologique et la progression réticulaire. Sans en expliciter les significations et les usages, Volodine répertorie une abondante terminologie pour marquer une distance avec les formes narratives et syntaxiques usuelles. Cette omission volontaire accentue l'effet d'encodage de ses récits. Par ailleurs, Lionel Ruffel dégage très efficacement le jeu parodique sur les modalités littéraires qui ont jalonné l'histoire révolutionnaire chez Antoine Volodine. Il met en évidence le traitement des discours et des histoires :

Au-delà des simples personnages-narrateurs, la parole de l'auteur se remarque dans l'agencement des discours et des histoires qu'il en fait. Et notamment dans la mise en scène des énoncés littéraires, de leur lutte réciproque, représentée par celle, paradigmatique, qui oppose d'un côté le discours mythique ou épique et de l'autre le discours romanesque, chacun conçu comme discours de la communauté et fabrique de l'histoire.<sup>38</sup>

Le mythe est classiquement défini comme un récit symbolisant une origine. Il fabrique une histoire globale qui a pour vocation de réunir dans une figure commune identité individuelle et identité collective. Et, en un sens, Volodine joue de la tentation mythique, de la posture de conteur de la légende et du mythe révolutionnaire à travers le vingtième siècle.

---

<sup>37</sup> *ibid*, p.48.

<sup>38</sup> Ruffel, Lionel. 2004. *op. cit.*, p.166.



La figure de Varvalia Lodenko dans *Des anges mineurs* nous semblent relever de ce traitement. Volodine joue avec cette tentation, mais c'est pour mieux la parodier. Car il sait trop bien que le soubassement mythique au vingtième siècle a été systématiquement utilisé par les régimes totalitaires, nazisme et stalinisme. Volodine fait un pastiche en récupérant les schémas directeurs de la dynamique dominants-dominés et des appels impératifs à la révolution :

[...] nous avons devant nous les cibles qu'ils nous désignent pour nos haines, toujours d'une façon subtile, avec une intelligence qui dépasse notre entendement de pauvres et avec un art du double langage qui annihile nos cultures de pauvres [...], nous sommes en face de cela qui devrait donner naissance à une tempête généralisée, à un mouvement jusqu'au-boutiste et impitoyable [...], nous sommes devant cela depuis des centaines d'années, et nous n'avons toujours pas compris comment faire pour que l'idée d'insurrection égalitaire visite en même temps, à la même date, les milliards de pauvres qu'elle n'a pas visités encore, et pour qu'elle s'enracine et pour qu'enfin elle y fleurisse. Trouvons donc comment faire, et faisons-le. (DAM, 48-49)

Plus radical, Volodine prend à partie deux figures archétypales de notre civilisation en décrivant la découverte des Dawkes; la découverte territoriale comme image des échecs d'ouverture sur l'autre et le troc d'une roue comme ironie des premiers échanges marchands. L'invention et la contrefaçon formelles fondent ainsi une composante parodique qui donne à voir à la fois un modèle subversif et volontairement excentré, voire exilé<sup>39</sup>.

### 2.3.5 Jeu sur l'instance narrative

Suivant la même logique de conscience ironique, *Des anges mineurs* constitue aussi un jeu complexe sur l'instance narrative. Pluralité discursive, mode énonciatif à l'image du sujet contemporain et multiplicité des voix narratives agissent comme modèle subversif et comme jeu sur les identités collectives et individuelles. L'usage systématique d'hétéronymes

---

<sup>39</sup> En cela, j'assume une certaine contradiction des affirmations de Volodine lors d'une entrevue à la revue *Prétexte* : « Il ne s'inscrit pas dans un projet subversif contre le main stream officiel ou contre les désolantes, les nombreuses reculades artistiques et escroqueries contemporaines. J'affirme mon droit à la différence, le droit d'explorer comme je l'entends un petit territoire ». Voir : Volodine, Antoine. « Entretien avec Antoine Volodine » In *Prétexte* 21/22.

[http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens\\_fr/entretiens/antoine-volodine.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/antoine-volodine.htm). Dernière consultation 01 mai 2007.

est clairement conçu comme principe de subversion. Pascale Casanova parle d'un protocole fondé sur le mensonge : « Lie about the real identity of the author, about his true intention, about the objective ends of our obscure accounts »<sup>40</sup>. La saisie illusoire d'une voix énonciative parmi les différentes possibilités misent en scène par Volodine indique une instance narrative en forme de miroir aux alouettes. Par les Fred Zenfl, Maria Clementi et Will Scheidmann, Volodine démultiplie les sources à outrance pour brouiller l'énonciation du récit, pour en masquer l'origine. Les discours révolutionnaires sous-tendus par cette narrativité brouillée engagent directement ce jeu de fausses pistes et de mensonges, il implique une mobilité *en catimini* des discours. L'absence d'épaisseur entre *Je* et les autres accuse un infléchissement similaire. À partir d'un mode récurrent d'indication de l'identité des énonciateurs, Volodine obtient un effet d'indifférenciation qui rend l'identification impossible. Par exemple : « Quand je dis je, je pense surtout à Yasar Dondog, autant le dire franchement dès le début » (DAM, 122). Ou encore : « Quand je dis on, je ne pense à personne en particulier » (DAM, ). Pour Marie-Pascale Huglo, l'imagination du lecteur est marquée par ce procédé, mais il n'en demeure pas moins à l'extérieur de l'intelligence du récit :

The ritual formula allows us to enter this territory while implying our non-belonging : we are passing through, incapable of grasping that which, seen from inside, goes without saying. Further, the voice introduces a zone of shadow, for we know nothing of the I who emerges in the story. This process is repeated in various forms from narrative to narrative, playing on this unveiling of the hidden to the point of absurdity.<sup>41</sup>

En quelque sorte, ce point d'absurdité radicalise le principe de subversion. L'impossibilité de savoir quel *Je* émerge du récit dissimule à peine la crise des identités qui le supporte. Il convie à une autre lecture du vivre-ensemble moins marqué par le primat de l'individu que par la circulation de discours, d'une parole collective. Autrement, l'invention de concepts traitant des modes énonciatifs<sup>42</sup> tend aussi à miner l'intelligibilité du récit. Volodine construit des grilles de lecture inconnues et non explicitées, en une manière de

---

<sup>40</sup> Casanova, Pascale. 2003. *op. cit.*, p. 50.

<sup>41</sup> Huglo, Marie-Pascale. *op. cit.*, p. 101.

<sup>42</sup> Rappelons : surnarrateur, sous-narrateur, hétéronyme anonyme. voix muette, contre-voix et voix morte.

pied-de-nez aux conventions. Ce jeu sur les modes d'appréhension du récit suppose une transmission empêchée. La culture du secret manifeste une forme de transmission exclusive et labyrinthique, propre à rejoindre les destinataires concernés et à confondre les indésirables : « Les narrats intervenaient sous leur conscience de façon musicale, par analogie, par polychronie, par magie » (DAM, 156). Le jeu sur l'instance narrative montre les troubles de la constitution identitaire tout en développant le foisonnement discursif qui tend à supporter le projet d'une communauté subversive.

### 2.3.6 L'humour du désastre

Dans *Des anges mineurs*, l'ironie loge à l'enseigne du refus, de la subversion et de l'invention. La composante parodique et les jeux sur l'instance narrative sont tributaires d'une volonté d'en découdre avec l'ordre établi pour pérenniser et raviver autrement les idéaux révolutionnaires déçus du vingtième siècle. À ce sujet, Volodine parle d'humour du désastre pour décrire son procédé agonistique : « une technique de combat langagier, les armes du discours de celui qui sait qu'on ne lui donne la parole que pour l'anéantir »<sup>43</sup>. Avec la réalité concentrationnaire et l'extinction progressive de l'humanité dans le roman, la parole acquiert des contours particuliers. Elle est le dernier rempart, avec le déchiffrement des lambeaux de peau arrachés à Will Scheidmann, pour le maintien d'une mémoire collective révolutionnaire et égalitariste : « Il avait été établi que les narrats étranges qui s'échappaient de la bouche de Scheidmann colmataient les brèches dans les mémoires; même si, plutôt que des souvenirs concrets, ils remuaient des rêves ou des cauchemars qu'elles avaient faits, cela aidait les vieilles à fixer leurs visions affadies » (DAM, 156). Elle est aussi le point d'accès d'une réalité autre, portée par des références historiques alambiquées, douloureuses mais motrices et mobilisatrices, ainsi que le remarque Anne Roche :

[...] it's not a matter of denying theses historical referents, without which the texts would be incomprehensible, but of attempting to see how the authors inscribes them in

---

<sup>43</sup> Volodine, Antoine. « Entretien avec Antoine Volodine » In *Prétexte* 21/22.  
[http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens\\_fr/entretiens/antoine-volodine.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/antoine-volodine.htm). Dernière consultation 01 mai 2007.

his fictions, by transposing the parameters into a different level of reality. The presence of any event whatsoever in the text has nothing to do with a direct transfer.<sup>44</sup>

Les événements traumatiques du vingtième siècle servent de trame de fond au récit, mais ils sont aussi bouleversés par un renversement parodique et humoristique. L'humour est ici lié à l'idée de distance, avec soi-même comme avec le monde, et à une révolte qui en fait à la fois un moyen onirique d'évasion et un instrument de résistance. Ainsi, le souvenir d'un passé égalitaire se confond avec les espaces narratifs fabulés : « cette nostalgie d'un paradis noir qui m'accompagne et ne me lâche pas, et qui toujours, à un moment ou à un autre, visite ceux qui remuent et parlent dans l'espace des mes narrats étranges » (DAM, 112). Antoine Volodine superpose donc discours politique et discours poétique, déplace la discursivité dans cette autre réalité créée pour et par les victimes des échecs révolutionnaires et du système capitaliste rétabli. Pascale Casanova précise : « he chooses the camp of the losers and the lost, the dying, the vanquished of history, the crushed revolutionaries who still resist or who, with nothing to look forward to except death in the prisons of their enemies, invent the forms of an ultimate revolt against order »<sup>45</sup>.

## 2.4 Conclusion

Comment décrire la narrativité dans *Je m'en vais* et dans *Des anges mineurs* en tenant compte de la mort annoncée du roman français ? En introduction, je disais une double exigence : faire acte de mémoire et de contestation, raconter tout en expérimentant. Par le brouillage narratif et par les figures de l'ironie, Jean Echenoz et Antoine Volodine font de cette double exigence un principe d'incertitude : un écart dynamisé par un plaisir de l'aventure chez l'un et un tracé d'une nécessité et d'une espérance chez l'autre. *Je m'en vais* articule un brouillage multiforme dont il est possible de dégager la raison d'être. Le piétinement narratif, à lire les temps verbaux du conditionnel et du présent, exprime un malaise devant la progression narrative et devant l'autorité du narrateur. Il marque un doute du narratif qui fait écho à la volatilité du sens. Le désordre narratif inscrit la narrativité dans

<sup>44</sup> Roche, Anne. 2003. « The clarity of secrets » » In *Substance. A review of theory and literary criticism*. Vol. 101, no 2, p.53.

<sup>45</sup> Casanova, Pascale. 2003. *op. cit.*, p. 45.

une autre direction. Le contrôle affiché des transitions du système grammatical et de l'enchaînement ouvertement alambiqué des marqueurs culturels tendent à valider une certaine recherche des instabilités. Les lignes de fuite descriptives et les digressions dans la construction de l'intrigue entérinent ce repositionnement du narratif vers une certaine discursivité assertive. En détournant les schémas directeurs du récit, en multipliant les situations et en réduisant au minimum leur causalité, Jean Echenoz fait un récit volontairement brouillé, expérimente les possibilités de ce brouillage qui est aussi l'affaire du temps contemporain. La narrativité dans *Des anges mineurs* s'inscrit d'emblée dans cette posture de l'expérimentation et de ce que Paul Ricœur qualifie de « dessin de l'expérience ». Les figures géométriques narratives, circulaire ou de forme fractale, sont à la fois le signe du morcellement de l'expérience et un jeu de renforcement discursif où s'opère la refonte d'un lien narratif qui défie le principe d'unité usuel. La multiplicité des voix narratives nous dit la même chose : la multiplication et l'insaisissabilité des sources énonciatives est aussi un phénomène polyphonique qui redistribue la parole et la mise en récit. Il faut lire dans cette structure non pas un refus de l'intelligibilité, mais plutôt un principe d'encodage narratif, un vase clos à l'attention des personnes concernées.

Les figures de l'ironie s'inscrivent directement dans la question de la mémoire, de la contestation, du principe de plaisir et de l'espérance. Les composantes parodiques des deux romans ont une fonction similaire. Par un détournement des codes narratifs usités, voire canoniques, Jean Echenoz fait acte de mémoire et de subversion; il interroge la mémoire des récits puis la subvertit par la forme, l'adapte à l'expérience contemporaine du temps en disant une rupture d'avec la tradition. Antoine Volodine radicalise cet exercice. Au-delà du pastiche, il invente diverses formes narratives parcellaires pour se distancier franchement des codifications, pour valider aussi une poétique de l'ailleurs, excentrée par de nouveaux paramètres, ainsi qu'une nouvelle historicité narrative. Un principe de distanciation est à l'œuvre dans *Je m'en vais* et *Des anges mineurs*. Par des détachements sous forme de commentaires, l'affichage d'une narrativité *en cours* et la disqualification des personnages par le narrateur, Jean Echenoz mesure son rapport au roman, il met en place un dissensus tributaire de la crise de légitimation des récits. Plus qu'une interrogation, le jeu sur l'instance narrative dans *Des anges mineurs* en dynamite la logique. Le *Je* insaisissable qui contrecarre

l'intelligibilité du récit, qui remodèle la transmission dans une dissémination des sources énonciatives, est subversif. Il est une réorganisation de la parole collective à la lumière de l'époque actuelle et de sa narrativité propre.

## CHAPITRE III

### POÉTIQUES À TRIPLE DÉTENTE : ÉTAT, HIATUS ET ÉTHIQUES

#### 3.1 Introduction

Partant de la crise des champs discursifs de la modernité, l'expérience contemporaine du temps réarticule les catégories du passé, du présent et du futur. Dans une historicité où le temps sort de ses gonds, où est consommé le divorce du passé et de l'avenir, le récit doit prendre acte de la difficulté à témoigner de cette temporalité qui violente l'organicité de l'histoire, bouleverse l'expérience du temps. Le travail formel des artisans du Nouveau Roman allait en ce sens, alléguant de l'imprésentable et se refusant à conjuguer temps et récit. L'analyse des sociétés du texte et de la narrativité dans *Je m'en vais* et *Des anges mineurs* a permis de reconstituer la cohérence de l'expérience temporelle et de dégager les procédés narratifs liés à la représentation et au questionnement de cette expérience et de la mise en récit. Ce dernier chapitre se propose d'insister sur les relations complexes entre l'expérience du temps, les configurations narratives et certaines postures théoriques dites postmodernes et déconstructivistes. Il permettra de préciser les pratiques esthétiques et discursives des deux romans en les indexant au régime de temporalité de la société contemporaine tout en offrant un démenti aux critiques décrétant la fin du roman français.

Le chapitre se construit selon une triple détente qui fait la monstration de la profondeur et de l'originalité des poétiques de l'un et l'autre des romans. L'expérience contemporaine du temps sera mise au compte d'un temps sans horizon proche de l'état des lieux dit postmoderne. Jean Echenoz décrit un temps du transit, sans causalité dans l'enchaînement des événements, marqué par la vitesse et la disparition : un temps indécidable, le temps de l'impasse et de la discontinuité temporelle. Antoine Volodine témoigne d'un temps suspendu, le temps de la rupture temporelle et de la crise de

l'expérience. Polychronie et fin des temps fondent un temps paradoxal, traumatique et en oubli. Il faut toutefois compter avec un hiatus temporel qui déboulonne considérablement cet état du transitoire et de la passivité. Le hiatus est à la fois entre-deux et solution de continuité. Porte d'accès aux éthiques discursives des romans, il désigne les agencements sociaux et narratifs qui rompent avec l'expérience contemporaine du temps et qui s'inscrivent dans un déplacement des modalités d'existence. Une liberté paradoxale, faite de retours en arrière et de lignes de fuite, dynamite partiellement le *laisser-aller* dans *Je m'en vais*. Elle induit une conscience en aval et un certain deuil de l'unité : elle se fait interrogante. La mémoire des récits et le contrôle affiché des rouages narratifs poursuivent l'interrogation : suspicion, réflexion et expérimentation jalonnent la mise en récit. La nostalgie, sous la forme de la simulation, achève le questionnement : elle est une structure d'élaboration située entre le doute du narratif et la volonté de raconter. À l'identique, les figures du retour du même disent une poétique qui inscrit sa différence dans ce hiatus. Antoine Volodine déboulonne l'éternel présent de la mémoire, il en fait une condition nécessaire pour repenser la communauté et la narrativité. Par une mémoire des récits, il fait devoir d'inventaire et invente ses propres archives et modalités littéraires. Le temps sans horizon est une chance, en cela qu'il ouvre à la nécessité d'un autre temps, temps de la différence. *Des anges mineurs* constitue un espace inédit où se renouent autrement la mémoire et la communauté à partir d'équilibres provisoires. Ultimement, nous inscrirons cette différence sous le sceau de la conjuration comme refus et pratique magique. Au final, le temps sans horizon et le hiatus correspondent à une éthique de la réélaboration et de la distanciation chez Jean Echenoz et une politique en forme d'hantologie et de dissémination chez Antoine Volodine.

### 3.2 Temps sans horizon : état de l'expérience contemporaine du temps

#### 3.2.1 Perte de l'épaisseur temporelle chez Jean Echenoz

Dans *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Marc Augé décrit l'espace comme un univers de reconnaissance, « univers clos où tout fait signe, ensembles de codes dont certains ont la clef et l'usage, mais dont tous admettent



l'existence »<sup>1</sup>. Ce principe d'intelligibilité témoigne entre autres des organisations distinctives de l'espace selon l'expérience du temps, selon le régime d'historicité. Par définition, les lieux communs dits anthropologiques sont historiques puisqu'ils offrent des repères qui n'ont pas à être objets de connaissance, mais simplement de reconnaissance. Ils sont identitaires puisqu'ils prescrivent des possibilités et des interdits. Ils sont aussi, par dérivation, relationnels puisqu'ils induisent des modes de socialité. La spécificité de l'espace contemporain tient à une intelligibilité inédite. Le non-lieu contemporain ne crée, selon Augé, ni identité ni relation, il ne se reconnaît plus comme stable à travers le temps. Performés et parcourus, les non-lieux témoigneraient de la perte de toute épaisseur temporelle. Ils parlent moins du temps comme continuité et succession qu'en termes de déplacement et de performance. Les baraquements censément temporaires du Pôle Nord, les chambres d'hôtel, les rues, les autoroutes, la vie de bateau et les appartements passagers propres à l'espace dans *Je m'en vais* traduisent cette pure transitivité des non-lieux. La description d'un aéroport exprime l'évidence de ce rapprochement:

[...] un aéroport n'existe pas en soi. Ce n'est qu'un lieu de passage, un sas, une fragile façade au milieu d'une plaine, un belvédère ceint de pistes où bondissent des lapins à l'haleine chargée de kérosène, une plaque tournante infestée de courants d'air qui charrient une grande variété de corpuscules aux innombrables origines - grains de sable de tous les déserts, paillettes d'or et de mica de tous les fleuves, poussières volcaniques ou radioactives, pollens et virus, cendre de cigare et poudre de riz. Trouver un coin paisible n'y est pas des plus faciles mais Ferrer finit par découvrir, au sous-sol du terminal, un centre œcuménique dans les fauteuils duquel on pouvait calmement ne pas penser à grand chose. Il y tua un peu de temps [...]. (JMV, 10-11)

Passage et sas, l'aéroport s'inscrit dans la transitivité : le temps y est d'ailleurs tué. Belvédère avec vue sur les pistes et plaque tournante, il est paysage d'évènements, espace rattrapé par le temps : « le stock inépuisable d'une intarissable histoire du présent »<sup>2</sup>. Desservi par une chapelle, il ménage aussi une sortie hors du temps indissociable d'une accélération de l'histoire, un vestige à l'abandon pas encore rattrapé, voire déjà oublié par la déferlante renouvelée des évènements.

---

<sup>1</sup> Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Coll. « Librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris : Seuil, p.46.

<sup>2</sup> *ibid*, p.131.

### 3.2.2 La crise de l'événement

Suivant la conception d'Émile Rousseau décrite par Laurent Gerbier, « l'événement ne cesse de participer de la double nature du surgissement et de ce qui, ayant surgi, s'accumule et forme le fond même du temps »<sup>3</sup>. Il est présence puis déjà mémoire et *antécédence*, il porte l'estampille Histoire avec un grand H. Le paysage d'évènements contemporains, toujours dépassé et toujours substitué, petites histoires et faits divers, marque une rupture claire dans la continuité temporelle : « Désormais, *il n'y a de relief que de l'événement*, au point que l'horizon temporel s'établit seulement sur la ligne de crête des anecdotes et des méfaits d'un présent sans avenir »<sup>4</sup>, écrit Paul Virilio. Jean Echenoz prend acte de cette crise en brisant la chaîne causale du récit, il conjoint ainsi à la diégèse moult anecdotes, descriptions d'apparences inutiles et commentaires digressifs. La description physionomique de Ferrer au début d'une rixe et un commentaire sur les hasards en chimie en sont quelques exemples. Le récit fait la part belle à ce qu'on peut qualifier sans mal d'à-côté, d'anecdotique, d'accessoire. Entre deux visites au Flétan et un téléphone à sa femme, Baumgartner gagne sa nouvelle adresse : « Ce logement se trouve non loin de la Rue Michel-Ange, derrière un portail rebutant du boulevard Exelmans : trois villas 1930 sont jetées là en vrac au beau milieu d'un grand jardin, au verso de l'ambassade du Vietnam » (JMV, 92). Le paragraphe suivant débute ainsi : « Or, on n'imagine pas comme ça peut être joli vu de l'intérieur, le XVI<sup>e</sup> arrondissement. On aurait tendance à penser que c'est aussi triste que ça en a l'air, on a tort » (JMV, 93). S'ensuit une description sur la ruse des riches en regard de la dissimulation de domicile. Le troisième paragraphe revient sur les trois villas, dans une desquelles Baumgartner loue un grand studio.

« *Jeter là en vrac* ». Cette expression a en quelque sorte une valeur programmatique. Elle indique le caractère aléatoire des articulations temporelles du roman, dit la déstabilisation du principe d'unité et de continuité narrative dont Bruno Blanckeman parle, à propos d'Echenoz, en termes de liens minimaux ; des prétextes diaphanes pour justifier l'enchaînement des actions et un romanesque par excès marqué par la submersion diégétique, la prolifération situationnelle et les rebondissements de circonstance, associés par des liens

<sup>3</sup> Gerbier, Laurent. « Événement ». In *Grand dictionnaire de la philosophie Larousse*, éd. 2003, p.394.

<sup>4</sup> Virilio, Paul. 1996. *Un paysage d'évènements*. Paris : Galilée, p.11.

minimaux. La description du quartier fait figure d'incise, la ruse des riches n'ajoutant rien à la diégèse. Le choix des temps verbaux est par ailleurs très significatif, l'usage généralisé du présent et du conditionnel produit un effet net d'atemporalité. Atemporalité, absence de causalité et digression temporalisent le paysage d'évènements, les uns et les autres inextricablement liés par l'expérience contemporaine du temps.

### 3.2.3 Annihilation du temps et de l'espace par la vitesse

La mobilité permanente et le déplacement sans objet précis des personnages donnent leur pleine mesure à la perte d'épaisseur temporelle et à la crise de l'événement chez Jean Echenoz. Dans *La mobilisation infinie*, Peter Sloterdijk définit l'ontologie moderne en termes d'être vers le mouvement. Les mouvements d'émancipation sont par définition une liberté de mouvement : « le sens de l' "être" est conçu comme devoir-être et comme vouloir soi-même de plus de mobilité »<sup>5</sup>. Le temps contemporain serait marqué par une radicalisation dans la motorisation, l'automation par la désensibilisation et la suppression des distances par la logistique, tout cela menant vers une certaine passivité dite postmoderne. *Je m'en vais* se fait la chronique de ces parcours autonomes et amorphes, en biseaux, ciselés au hasard mais toujours en mouvement :

Et les semaines suivantes, Baumgartner circulera comme un vacancier dans toute l'Aquitaine, seul, changeant d'hôtel toutes les trois nuits, dormant absolument seul. Il ne paraîtra pas obéir à un dessein particulier, agir suivant un plan précis. Sortant de moins en moins, bientôt, du département des Pyrénées-Atlantiques, il tuera le temps dans le peu de musées qu'il trouvera, visitera chaque matin des églises, épuisera tous les sites touristiques, ira voir les après-midi des films étrangers en version française dans des salles de cinéma désertes. Parfois, il roulera au hasard pendant des heures, regardant à peine le paysage, n'écoutant que d'une oreille les chaînes de radio espagnoles et ne s'arrêtant que pour pisser sur le bas-côté, contre un arbre ou dans un fossé, parfois aussi il passera toute la journée dans sa chambre d'hôtel, face à des piles de magazines et des séries télévisées. (JMV, 96-97)

État permanent de vacance, fonction aléatoire du mouvement et automation pour la mort virtuelle du temps, ce mouvement perpétuel semble radicaliser l'idée du paysage

---

<sup>5</sup> Sloterdijk, Peter. 2000. *La mobilisation infinie*. , Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, p.36.

d'événements en illustrant une absence de durée. Paul Virilio dirait : « [Un paysage] où le passé et l'avenir surgissent d'un même mouvement dans l'évidence de leur simultanéité; contrée où plus rien ne se succède et où cependant rien ne s'arrête jamais, l'absence de durée du perpétuel présent venant circonscrire le cycle de l'Histoire et de ses répétitions»<sup>6</sup>. Multiplication des départs, retours et chassés-croisés actionnent une logique narrative du mouvement faite de freins mais surtout d'accélération du récit. Un récit qui tourne parfois à vide sur des motifs d'enchaînements ténus. Les personnages echenoziens sont autant de voyageurs en train dont la vitesse rend le paysage flou, presque indiscernable. La vitesse apparaît comme modalité essentielle de la disparition de la continuité temporelle et du lien au monde du sujet. Figure d'un temps qui se cherche? Il est permis de s'interroger : se perdre pour mieux se retrouver?

### 3.2.4 L'indécidabilité

L'absence de causalité et les effets d'atemporalité de la crise de l'événement dans *Je m'en vais* charrient leur lot d'incertitudes. Le présent sans cesse consumé dans l'immédiateté de l'événement rend impossible l'organicité de l'expérience du temps. Dans sa définition de la postmodernité, Jean-François Lyotard écrit :

En s'intéressant aux indécidables, aux limites de la précision du contrôle, aux quanta, aux conflits à information non complète, aux fracta, aux catastrophes, aux paradoxes pragmatiques, la science postmoderne fait la théorie de sa propre évolution comme discontinue, catastrophique, non rectifiable, paradoxale. Elle change le sens du mot savoir, et elle dit comment ce changement peut avoir lieu. Elle produit non pas du connu, mais de l'inconnu. Et elle un modèle de légitimation qui n'est nullement celui de la meilleure performance, mais celui de la différence comprise comme paralogie.<sup>7</sup>

On pourrait s'en douter en dire autant de la narrativité littéraire contemporaine. Au-delà des formes multiples d'instabilité, d'incomplétude et de différence, je crois qu'il faut retenir l'idée d'indécidabilité parce qu'elle condense l'esprit du temps, le malaise et les possibilités de l'expérience contemporaine. L'envie initiale de Jean Echenoz de travailler sur le marché

<sup>6</sup> Virilio, Paul. 1996. *op. cit.*, p.9-10.

<sup>7</sup> Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne*. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, p.97.

de l'art, dont il fait mention dans une entrevue titrée *Dans l'atelier de l'écrivain*, n'est pas étrangère à cette particularité du temps contemporain, aux particularités narratives qu'elle induit (JMV, 229-250). Dans *Je m'en vais*, Ferrer exprime les tendances actuelles de l'art en termes d'atomisation: « c'est un peu compliqué, c'est très atomisé » (JMV, 165). Lorsqu'une totalité se dissipe en îlots provisoires qui flottent aléatoirement et se fractionnent temporairement en d'autres îlots, en d'autres systèmes, il est impossible d'établir une claire ligne de continuité, ou un vecteur explicite de développement. Cette absence de continuité ou de direction est à proprement parler l'indécidabilité du récit. La délégitimation de l'histoire comme récit véridique objectif et scientifique rend efficacement compte de cette transformation de la narrativité contemporaine et, dans la foulée, du marché de l'art: « le statut cognitif du discours historique est remis en question de même que la spécificité de son écriture. [...] le discours de l'histoire est non pas hégémonique et totalisant, mais subjectif, limité et soumis aux contraintes de la narration »<sup>8</sup>. Si le roman fait violence à la narration, c'est d'abord parce que le déplacement des modalités de l'expérience contemporaine du temps se place à l'enseigne d'une indécidable articulation du temps qui rend malaisée toute distinction tant les actions se dérobent à l'enchaînement causal. L'espace narratif se dessine sur ce fond d'indécidabilité et de soupçon, le piétinement narratif et temporel apparaît comme sa figure clé. La répétition du dimanche comme indicateur chronologique, l'usage singulier des temps verbaux, les hésitations de la voix narrative quant au déroulement du récit en sont directement tributaires. L'indécidabilité énonce l'impasse de l'expérience du temps, l'indécidabilité comme doute du narratif et en toute logique l'indécidabilité comme moteur de fiction.

### 3.2.5 Perte de l'épaisseur temporelle chez Antoine Volodine

Le monde post-communiste de *Des anges mineurs* souligne d'un autre trait la perte d'épaisseur de l'expérience contemporaine du temps. En révélant une certaine station temporelle, il prend à revers la performativité et la transitivité echenozienne. À mon sens, il

---

<sup>8</sup> Paterson, Janet. 1994. « Le postmodernisme québécois : tendances actuelles » In *Études Littéraires* « Postmodernismes, poïesis des Amériques, ethos des Europes ». vol. 27, no 1, p.82

faut placer l'expérience du temps chez Antoine Volodine à l'aune de l'historicité plutôt qu'en phase avec les modes de socialité comme chez Jean Echenoz. Myriam Revault d'Allonnes définit ainsi l'historicité :

[...] l'historicité est constitutive de notre humanité : l'histoire est à la fois la figure dominante du rapport qui nous lie au passé et elle oriente celui que nous avons de l'avenir. Cette structure fondamentale implique une sorte de bipolarité : entre « espace d'expérience » et « horizon d'attente », entre ce que notre présent retient du passé et ce qu'il vise en allant au futur. Le présent n'est pas plus la conséquence du passé que l'avenir n'est la conséquence du présent : son épaisseur tient à ce qu'il anticipe l'avenir autant qu'il rassemble le passé. [...] L'historicité de l'homme est liée au projet : la puissance du déploiement de l'acte présuppose une structure où l'avenir vient au présent par la médiation du passé. Il n'y a donc de moment historique que là où le présent s'organise en fonction de l'avenir, à condition que l'avenir qui vient au présent soit informé par la présence et la connaissance du passé.<sup>9</sup>

La particularité du temps dans *Des anges mineurs* tient à ce qu'il complexifie tout ce qui fait l'historicité. Au-delà des espérances déçues et permanentes des vieilles immortelles quant à la restauration du paradis égalitaire, aucun projet ne semble *a priori* mobiliser qui que ce soit. Il y a un climat de déliquescence validé par l'affadissement des ambitieux :

Comme absolument plus rien ne fonctionnait nulle part, la concurrence entre ambitieux avait fini par s'affadir, et même les incapables avaient perdu le goût des grands honneurs administratifs et des médailles. L'apathie avait gagné les sphères dirigeantes, il suffisait d'ouvrir une porte et de s'asseoir pour s'emparer de ce qu'autrefois on appelait le pouvoir. (DAM, 119)

L'épaisseur du temps se dilue, elle est à la fois hors d'appréhension et sans articulation fixée et fixable. Il n'y a plus de présent historique clairement situé faute d'articulation du passé et du futur. Le présent même est mis en doute par quelqu'un qui pourrait être Sorghov Morumnidian : « J'aurais dû pouvoir au moins situer le présent par rapport à un passé, à un quelconque passé inscrit dans ma mémoire. Or aucune méthode de calcul ne fonctionnait, même quand je limitais ma recherche à l'écoulement du passé immédiat » (DAM, 93). Il faut aussi lire la composition romanesque en narrats successifs en ce sens. Ces points de fiction multiples expriment une rupture de la continuité temporelle

---

<sup>9</sup> Revault d'Allonnes, Myriam. 1999. *Le dépérissement de la politique. Généalogie d'un lieu commun*. Coll. « Champs ». Paris : Flammarion, p.137.

tributaire de la fin de l'histoire. Le récit a quelque difficulté à recomposer son propre fil, à composer avec une expérience du temps hors de ses gonds.

### 3.2.6 La crise de l'expérience

Au sortir de la Première Guerre Mondiale, Walter Benjamin observait une perte de la faculté d'échanger des expériences. Après l'Armistice, les combattants revenaient muets du front, non pas plus riches, mais plus pauvres d'expérience communicable; rompant ainsi avec une tradition séculière sur fond d'oralité. Le choc d'expériences dit « foncièrement convaincues de mensonges - les expériences stratégiques par la guerre de tranchées, les expériences économiques par l'inflation, les expériences physiques par le blocus, les expériences morales par les gouvernants - »<sup>10</sup> et d'une génération inscrite dans la permanence des traditions fit éclater l'expérience du temps. Dans *Revenances de l'histoire*, Jean-François Hamel décrit cette irréductibilité du récit de l'expérience de la guerre comme l'éclatement du temps se dérochant à toute tentative de synthèse<sup>11</sup>. Ce temps éclaté trouve sa mesure radicale chez Antoine Volodine. Par exemple, l'expérience est noyée dans des éléments parasites qui troublent la possibilité de sa transmission :

Les humains étaient à présent des particules raréfiées qui ne se heurtaient guère. Ils tâtonnaient sans conviction dans leur crépuscule, incapables de faire le tri entre leur propre malheur individuel et le naufrage de la collectivité, comme moi ne voyant plus la différence entre réel et imaginaire, confondant les maux dus aux séquelles de l'antique système capitaliste et les dérives causées par le non-fonctionnement du système non capitaliste. (DAM, 115)

Tout aussi fortement, l'incommunicabilité est étendue à la population quasi entière, garante d'une solitude résignée voire incontestable : « la communication réelle, la relation et même le concept d'une relation s'étiolait dès la première seconde » (DAM, 45); il était rendu difficile de croire à l'existence de l'autre (DAM, 14). L'incommunicabilité et l'impossible transmission sont immanquablement promises à l'absence d'évènements propre à une réalité

<sup>10</sup> Benjamin, Walter. 1995. « Le narrateur » In *Rastelli raconte... et autres récits*. Trad. de l'allemand par Philippe Ivernel, Paris : Seuil, p.146.

<sup>11</sup> Hamel, Jean-François. 2006. *Revenances de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*. Coll. « Paradoxe ». Paris : Éditions de Minuit, p. 93.

concentrationnaire et d'exil généralisé et à une solitude sans appel. Crise de l'événement et crise de l'expérience sont ainsi liées, partageant la douloureuse réalité d'un temps éclaté, sans épaisseur et hors de ses gonds. L'impossible rattachement des discours à une ou des sources énonciatives précises en est l'expression plus spécifiquement narrative chez Volodine. Il exprime l'évidente disjonction entre ce qu'il y aurait à dire, à se remémorer, et ce qui est formulable par les protagonistes. Expérience insaisissable et impossible à hiérarchiser. Comment séparer le grain de l'ivraie parmi les événements réels ou fantasmatiques? Une incommunicabilité de fin du monde, la rareté de la rencontre et la méfiance à l'égard de l'autre font le dessin d'un moment de crise exacerbé.

### 3.2.7 La polychronie

Image renversée de l'absence d'événements et de la perte d'épaisseur de l'expérience historique, la polychronie fait aussi figure de l'éclatement du temps. Au-delà de la perte et de l'absence, il faut compter avec une nouvelle dispersion à mettre au compte d'une double particularité de l'expérience du temps selon Cornélius Castoriadis : « Ce qui paraît s'évanouir dans notre représentation de la société, c'est une certaine conception d'un monde commun, l'univers dans lequel nous nous retrouvons et qui se donne à nous comme totalité signifiante, comme matrice de sens de l'infinie dispersion de nos actes et gestes singuliers »<sup>12</sup>. Signe de la perte d'épaisseur, la discontinuité temporelle dans la succession des chapitres est aussi co-présentation d'histoires. Instantanés romanesques, points d'horizons succincts, ils sont, aux dires d'Antoine Volodine, minuscules territoires d'exil. Oniriques comme l'accouchement multiple des ourses, chamaniques comme la confection de Will Scheidmann, pragmatiques comme le gavage de Babaïa Schtern, les narrats figurent des temporalités diverses et indépendantes. Suivant au plus près l'hypothèse d'une conduite polychronique menée par Will Scheidmann, que celui-ci soit rêvé ou non par Maria Clementi, les narrats sont le ressassement, l'étrange mémoire aux « inaboutissements bizarres » d'une humanité mourante. Les temps multiples sont liés seulement par le devoir d'inventaire :

---

<sup>12</sup> Castoriadis, Cornélius. 1990. *Le monde morcelé*. Coll. « Point Essais », Paris : Seuil, p.120.



J'ai bien connu Lydia Mavrani, raconte-moi encore comment elle était après avoir survécu, ou : Donne-moi des nouvelles de Bella Mardirrosian, en encore : Il faut que tu t'acharnes à relater les aventures de Varvalia Lodenko, ou encore : Nous aussi nous appartenons à cette humanité mourante que tu décris, nous aussi nous sommes parvenus là, au dernier stade de la dispersion et de l'inexistence [...]. (DAM, 96-97)

Chacun des narrats est une mémoire, souvent travestie ou encodée par un tissu onirique, inventoriée pour survivre à l'oubli. La multiplicité des voix narratives se veut aussi polychronique, elle rend compte d'un éclatement parallèle des positions discursives. Dominique Rabaté lie explicitement atomisation et incohérence énonciative : « à un sujet centré, totalisateur et présent à l'ensemble de son discours, fait place une sorte d'atomisation, de myriade de micro-instances, une poussière de voix plus ou moins coagulées dont la règle de cohérence se cherche »<sup>13</sup>. L'expérience du temps apparaît alors comme suite d'illusions, d'historiettes tributaires d'une multitude de points discursifs en lieu et place du discours unitaire de la modernité. C'est en ce sens qu'il faut lire l'interrogation ouverte de Gianni Vattimo sur la possibilité de la fin :

Il est difficile de voir jusqu'à quel point la dissolution de l'histoire par dissémination en « histoires » ne serait pas aussi la fin pure et simple de l'histoire comme telle; la fin du récit comme image (même bigarrée) d'un cours événementiel unitaire qui, lui aussi, une fois disparue l'unité du discours qui l'articulait, devrait perdre toute consistance reconnaissable.<sup>14</sup>

Nous verrons comment Antoine Volodine donne à lire deux hypothèses : une affirmant la possibilité de cette fin et l'autre sa conjuration par la répétition, la hantise et la dissémination.

### 3.2.8 Fatalité et fin

Sans en faire un décret, il semble juste de dire que la crise des champs discursifs est hantée par les idées de fin et de mort. Du champ de bataille entre néo-modernes, anti-

<sup>13</sup> Rabaté, Dominique. 2004. *Vers une littérature de l'épuisement*. Coll. « Les essais », Paris : José Corti, p. 50.

<sup>14</sup> Vattimo, Gianni. 1987. *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*. Coll. « L'ordre philosophique », Paris : Seuil, p.15.

modernes et postmodernes, il y a lieu de dénombrer les espoirs, mais aussi les pertes et fins diverses, dont celles de l'idéologie, de la dialectique, du récit et de la lutte des classes. Antoine Volodine répond d'ailleurs à cette crise par un imaginaire de la fin déjà en germe dans les catégories de la perte de l'épaisseur temporelle, de la crise de l'expérience et de la polychronie. Les motifs récurrents de l'extinction et de la survie, le décompte des morts sous la pulsion énumératrice des « ci-gît » et la disqualification d'une humanité mort-née ou morte-vivante en indiquent la teneur : « La mort de Rita Arsenal avait environ cent milliard d'années, comme celle de tout le monde, et sa vie avait, à l'époque, quarante-cinq ou quarante-six ans » (DAM, 129). Pierre Ouellet recense aussi les analyses de l'œuvre de Volodine sur l'omniprésence de la fin et de l'après comme logique du passage de frontières qui ramène le temps à zéro. Il prend le contre-pied des lieux communs en parlant du vide politique comme d'une chance « parce qu'il nous permet de repenser le lien social autrement que par sa justification morale ou axiologique »<sup>15</sup>. Dans *Des anges mineurs*, la fin de l'histoire et du récit est en effet moins de l'ordre du constat que d'une mise en scène chargée d'en conjurer l'avènement. Hannah Arendt parle d'une expérience du temps similaire en termes de brèche par rapport à l'espace politique de la modernité : « étrange entre-deux dans le temps historique, où l'on prend conscience d'un intervalle dans le temps qui est entièrement déterminé par des choses qui ne sont plus et par des choses qui ne sont pas encore »<sup>16</sup>. Il y a en effet quelque chose du hiatus, à la fois comme intervalle et solution de continuité ou de différence chez Antoine Volodine. Par analogie, on a trop souvent réduit les postures théoriques dites postmodernes à une forme de nihilisme. Outre un état de l'expérience marqué par la figure de la fin ou des *post* dissensuels, il y a un deuxième temps de la postmodernité aligné sur la question de la responsabilité qui ressemble à ce qui est évoqué sous la forme d'une brèche par Hannah Arendt. Réécrire la modernité, trouver une forme de compromis-négocié et sauver le différend en sont les formes revendiquées par Gilles Lipovetsky et Jean-François Lyotard. En ce sens, Antoine Volodine relate aussi une expérience traumatique lourde des atrocités du vingtième siècle. Il prend toutefois acte, j'y viendrai, d'une nécessité de repenser l'expérience du temps à travers les catégories de la

<sup>15</sup> Ouellet, Pierre. 2003. *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*. Montréal : Liber. p.56.

<sup>16</sup> Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps*. Coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris : Seuil, p.15.

mémoire, du différend et de la conjuration, ce qui n'est pas sans relation avec les postures théoriques dites postmodernes et déconstructivistes.

### 3.3 Hiatus temporel : entre-deux et solution de continuité

#### 3.3.1 Liberté paradoxale

À l'opposé de l'eschatologie révolutionnaire moderne, *Je m'en vais* entretient un paradoxe en matière de liberté. Moins déterminée par une volonté tout azimut d'émancipation et de progression, la liberté contemporaine est tendue par un principe d'ambivalence qui est tributaire de l'expérience contemporaine du temps et pensée d'une sortie. Les traumatismes de l'histoire moderne, la délégitimation des métarécits et le virage des modalités de socialisation vers la *séduction non-stop* et le *self-service* sont les articulations directrices d'une liberté au cœur d'un hiatus temporel contemporain. Si la modernité a fait entrevoir la possibilité d'un monde où la volonté suffirait à faire l'histoire, c'était sans compter avec la solitude et une certaine tiédeur comportementale qui pouvait en résulter. En se séparant de Suzanne en début de roman, Félix Ferrer éprouve distinctement le paradoxe de sa liberté nouvelle : « distrait mais moins préoccupé que prévu par la scène qui venait de se jouer avec Suzanne, femme d'un caractère difficile. Ayant envisagé une réaction plus vive, cris entremêlés de menaces et d'insultes graves, il était soulagé mais contrarié par ce soulagement même » (JMV, 11). Au soulagement d'un terme sans accrocs à son mariage, Ferrer fait l'expérience d'un trop peu de la fin, comme quoi il n'y a plus de points de friction, la solitude demeurent au-delà de l'acte de séparation. Il me semble que Bruno Blanckeman élude cette contrepartie lorsqu'il évoque un état de désaisissement de soi généralisé : « Un monde comme si l'homme n'en élaborait plus de supports intellectuels, le percevait en amont, par un acte de conscience vierge et s'éprouvait alors comme pure présence, dessaisi de ses pouvoirs d'articulation mentale »<sup>17</sup>. Son analyse omet de reconnaître que la liberté paradoxale dans *Je m'en vais* donne aussi quelques signes timides d'une conscience qui se surprend à penser un aval. Les lignes de fuites narratives et les dédales multiples qui défient l'intelligibilité sont

---

<sup>17</sup> Blanckeman, Bruno. 2002. *Les fictions singulières. étude sur le roman français contemporain*. Paris : Prétexte Éditeur, p.66-67.

l'expression à la fois d'une indécidabilité du sens étrangère aux points de friction et d'une forme de deuil de l'unité calquée sur les troubles de la socialité induite par cette liberté paradoxale. Cette liberté est ainsi le surgissement de l'exigence déçue d'unité. Christian Ruby explique : « La délégitimation est un deuil de l'unité qui essaime et fructifie, au long de traverses éclatées. Un deuil qui se redouble de l'unanimité sociale, potentielle, probable, nécessaire, dû cette fois aux déboires induits par les idéologies »<sup>18</sup>. L'éclatement devient moins une figure négative qu'un déplacement de modalité induit par la crise des champs discursifs. S'il n'est plus possible de raconter selon une certaine continuité temporelle traditionnelle, il faut penser à partir des chemins de traverses, depuis les chemins entravés du doute, mais il faut quand même raconter et penser.

### 3.3.2 Mémoire des récits Jean Echenoz

Tout a été dit de l'extrémisme formel du Nouveau Roman. En substance, il donne à lire un récit dévitalisé, déhistoricisé. Un récit dont le contenu diégétique est lui-même entièrement formalisé par la mise en évidence de systèmes actanciels et sémiotiques. Éloignant le récit des pratiques d'écriture, il en occulte la fonction référentielle, les rapports entre le temps du récit et celui de la vie ou de l'action effective. Dans la foulée d'un retour au récit, *Je m'en vais* réactive ce que Dominique Viart appelle la mémoire des récits : « Le désarroi d'une période en mal de références pousse les écrivains à chercher à partir des récits reçus à édifier quelque chose comme un état présent de notre savoir et de notre situation »<sup>19</sup>. L'intertextualité en est le processus clé. Véritable dissémination, il oblige à penser le texte à l'intérieur d'un ensemble discursif global. On en identifie quelques occurrences chez Jean Echenoz, notamment la référence explicite à René Girard et le fameux pastiche de Flaubert. Ces processus mettent l'accent sur l'hétérogène et le fragmentaire du récit, semblable en cela à l'expérience contemporaine du temps. Ils doublent l'indécidabilité du récit d'une forme de dialogisme intertextuel, d'une affirmation d'un lien avec le passé. En cela, Jean Echenoz

<sup>18</sup> Ruby, Christian. 1990. *Le champ de bataille post-moderne/néo-moderne*. Coll. « Logiques sociales », Paris : L'Harmattan, p.40.

<sup>19</sup> Viart, Dominique. 1998. « Mémoires du récit : Questions à la modernité » In *Écritures contemporaines* 1, Revue des lettres Modernes, Minard, p. 11.

prend une distance franche d'avec le Nouveau Roman. La récupération de schémas narratifs usités est aussi mémoire des récits. Par la reprise des stéréotypes de conversation, par l'exploitation du modèle narratif policier, par une description d'un extérieur de type classique, *Je m'en vais* accepte une fonction de médiateur produisant une mémoire en forme d'inventaire. Peut-on parler en ce sens de réhistoricisation? Par le détour des formes et matériaux textuels usités, Jean Echenoz s'inscrit dans un renouvellement qui ne fait pas l'économie des suspicions. Conscient d'un héritage du passé, il reste mobilisé par une double recherche faite d'interrogation et d'expérimentation. La mémoire des récits devient ainsi à la fois rappel et contrepoint, avancée et rupture.

### 3.3.3 Contrôle affiché des rouages narratifs

La reviviscence des formes de la mémoire passe donc par une mémoire du récit, c'est-à-dire par un retour à la fois du plaisir de raconter et de la pérennité du soupçon. Le contrôle des rouages narratifs par Jean Echenoz permet d'en dégager la portée. Dans *Vers une littérature de l'épuisement*, Dominique Rabaté explique le rôle tenu par la voix narrative dans la littérature contemporaine. Pour lui, le récit contemporain interroge l'énonciation du texte : « la voix narrative déborde du cadre de la fiction, elle l'envahit. Se prenant pour objet, elle scrute ses traces, elle conteste ses effets, se retourne sur et contre elle-même. Elle est objet et sujet, produit et production, présence et absence »<sup>20</sup>. En ce sens, elle est autoréflexivité et questionnement de la mise en récit. Avec en contrepoint l'effet conjugué du formalisme du Nouveau Roman et des incertitudes entourant l'indécidabilité et la crise du temps, le récit contemporain est à la recherche d'une redéfinition, d'un nouveau territoire de jeu. Par sa fonction interrogative et joueuse, la conscience ironique dans *Je m'en vais* occupe cet espace conducteur. Au terme de la procédure de divorce de Félix Ferrer, le narrateur insiste sur le caractère transitoire de la solitude de son personnage : « il se trouvait alors supérieurement sans plus de femme du tout mais on le connaît, cela ne saurait durer. Ça ne devrait pas tarder » (JMV, 103). Figure annoncée, le chapitre suivant débute sur la visite d'un expert en assurances flanqué d'une jeune assistante : « et tiens, qu'est-ce qu'on disait, deux jours n'ont

---

<sup>20</sup> Rabaté, Dominique. 2004. *op. cit.*, p.9.

pas passé qu'en voilà déjà une » (JMV, 104). Jean Echenoz affiche ostensiblement une mainmise sur le récit qui donne à penser différemment son indécidabilité. Distanciation ironique, composante parodique comme mémoire et subversion des genres et pastiche de modes descriptifs sont autant de signes d'une volonté de réitérer la force du récit. Cité par Dominique Viart, Frédéric Tristan écrit : « le récit est appelé à retrouver sa place privilégiée démystificatrice [...] parce que la fiction ne s'embarrasse en rien des apparences et est capable de déstabiliser les conventions et les conformismes (ne serait-ce que par les capacités d'humour à des niveaux extrêmement divers et subtils) »<sup>21</sup>. Le contrôle des rouages narratifs s'inscrit dans un exercice de réflexion sur les apories de l'expérience contemporaine du temps. Comment répondre à la perte de l'épaisseur temporelle? Comment réarticuler un lien au passé qui ne soit pas en même temps retour en arrière?

### 3.3.4 Nostalgie et simulation

Pour Jean Baudrillard, la nostalgie prend son sens lorsque le réel n'existe plus. Elle est la qualité inhérente au mode de disparition du sens, au mode de volatilisation du sens dans les systèmes opérationnels. Trace laissée, elle est la conscience de ce qui se perd, de ce qui disparaît. Dans *Je m'en vais*, ses occurrences sont multiples bien que diluées dans les déliaisons du récit. Notons entre autres le retour vers le domicile conjugal comme figure directrice. Plus densément, elle prend la forme de la simulation. La simulation comme dispositif référentiel autonome est en quelque sorte la stratégie d'occupation de cet espace de la nostalgie:

[...] il s'agit d'une substitution au réel des signes du réel, c'est-à-dire une opération de dissuasion de tout processus réel par son double opératoire, machine signalétique métastable, programmatique, impeccable, qui offre tous les signes du réel en court-circuitée toutes les péripéties.<sup>22</sup>

En ce sens, la simulation est une forme paradoxalement problématique et aboutie de la trace puisqu'elle en restitue en quelque sorte l'image. Son défaut majeur tient à ce qu'elle

<sup>21</sup> Viart, Dominique. 1998. *op. cit.*, p.17.

<sup>22</sup> Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Coll. « Débats », Paris : Galilée, p.11.

s'en tient à cette reproduction opérationnelle, recouvrant le déficit de l'expérience du temps contemporaine sans en effacer vraiment la teneur. L'analyse du système des objets et des lieux communs comme productions symboliques en démontait clairement la mécanique. Elle permettait de découvrir le vide du système culturel sous le vernis de la simulation. Avec Jacques Rancière, on peut toutefois redéployer plus efficacement le sens de la simulation : « Feindre ce n'est pas proposer des leurre, c'est élaborer des structures intelligibles »<sup>23</sup>. À mon sens, la simulation chez Jean Echenoz est davantage élaboration de structures, trace d'une épaisseur temporelle perdue à l'intersection de l'absence et du deuil de l'unité temporelle. Il ne s'agit pas tant d'évoquer ou de produire une unité que de poursuivre une interrogation : comment réciter lorsqu'il n'y a plus rien à dire, ni de systèmes légitimes ? Et, paradoxalement, est-ce une manière de ne rien refuser à la narration ?

### 3.3.5 Retour du même et éternel retour

Par les formes de mémoire sollicitées, il est entendu que l'indécidabilité n'est pas une modalité complètement contingente de l'expérience contemporaine du temps chez Jean Echenoz. *Je m'en vais*, à la fois titre le titre et motif de *l'incipit* et de *l'excipit*, est déjà le projet annoncé d'une mobilité, il est l'indication surtout d'une circularité, un retour du même sur certaines traces différées par le récit. Ce temps particulier me semble à la convergence du temps cyclique nietzschéen et du temps dit de la postmodernité. Pensant la répétition à partir de Nietzsche, Jean-François Hamel synthétise la définition de l'éternel retour :

ce qui se répète dans l'éternel retour, depuis les profondeurs du passé jusqu'au plus lointain avenir, c'est l'instant même, l'unicité de l'événement et son irréversibilité. La seule constante de l'histoire est alors la répétition de son caractère fugitif et transitoire. Le temps ne revient pas sur lui-même, ce sont au contraire ceux qui le parcourent qui sans cesse doivent le parcourir à nouveau, comme tout ce qui habite sous le portique de l'instant [...].<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Rancière, Jacques. 2000. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique Éditions, p. 56.

<sup>24</sup> Hamel, Jean-François. 2006. *op. cit.*, p.95.

Nietzsche semble préfigurer la crise contemporaine de l'événement, mais l'aborde non pas comme crise, mais comme invariable de l'expérience du temps. Il n'y a donc pas de crise à proprement parler, il y a plutôt une erreur d'appréhension du temps qui conduit inévitablement à une crise des champs discursifs de la modernité. Empruntant un versant plus spécifiquement éthique, les penseurs de la postmodernité prennent le relais de cette conception : « ils conçoivent la dynamique de vie sociale et historique, non sous la forme d'un parcours linéaire et finalisé, celui du progrès, mais plutôt sous celle d'une compulsion de réélaboration répétitive, d'une pulsion de déplacement »<sup>25</sup>. L'éternel retour s'y fait par différence, selon une logique du hasard au cœur même de la répétition. Décrivant la naissance inopinée de certaines grandes inventions, le narrateur de *Je m'en vais* inscrit cette logique au cœur du roman :

Mieux vaut attendre le hasard d'une rencontre, surtout sans avoir l'air d'attendre non plus. Car c'est ainsi, dit-on, que naissent les grandes inventions : par le contact inopiné de deux produits posés par hasard, l'un à côté de l'autre, sur une paillasse de laboratoire. Certes encore faut-il qu'on les ait disposés, ces produits, l'un près de l'autre, même si l'on avait pas prévu de les associer. Encore faut-il qu'on les ait convoqués ensemble au même moment : preuve qu'ils avaient, bien avant qu'on le sût, quelque chose à voir entre eux. C'est la chimie, c'est ainsi. On va chercher très loin toute sorte de molécules qu'on tente de combiner entre elles : rien. Du bout du monde on se fait expédier des échantillons : toujours rien. Et puis un jour, un faux mouvement, on bouscule deux objets qui traînaient depuis des mois sur la paillasse, éclaboussure inopinée, éprouvette renversée dans un cristalliseur, et aussitôt se produit la réaction qu'on espérait depuis plusieurs années. Ou par exemple on oublie des cultures dans un tiroir et hop : la pénicilline. (JMV, 57-58)

Par cette description, Jean Echenoz met en scène le caractère inventif de son récit. Certains éléments narratifs en quelque sorte latents sont repris en marquant une différence. La récupération des schémas narratifs usités, la succession des dimanches et des amours de Ferrer sont quelques exemples qui fondent un récit fait de retours et déplacements, de reprises et de différences.

### 3.3.6 Éternel présent de la mémoire

---

<sup>25</sup> Ruby, Christian. 1990. *op. cit.*, p.46.



La mémoire est omniprésente dans *Des anges mineurs*. Elle a double fonction de trace d'une épaisseur temporelle perdue et mode de dépassement de cette trace; elle conjoint deuil de l'unité perdue et pensée de la discontinuité par une valorisation de la permanence des traces. En quelque sorte, elle permet de restituer la mémoire flouée des vaincus de l'histoire. Selon Jean-François Hamel, ces traces au présent sont l'inscription d'une mémoire du passé et de l'avenir, le souvenir des traumatismes du vingtième siècle, des idéaux égalitaristes et des lendemains qui chantent : « le présent s'enracine non seulement dans la réalité de l'histoire du passé, mais aussi dans ses utopies et dans ses échecs, voire dans cette masse de l'inaccompli »<sup>26</sup>. Depuis cette mémoire enracinée, *Des anges mineurs* énonce très clairement un devoir d'inventaire. Lilly Young en exprime la nécessité : « elle parlait de leur mémoire de vieilles qui souvent maintenant était trouée et déchirée, et dont les trous et les déchirures s'agrandissaient, avec le temps. Elle prétendait soudain que seul Scheidmann pourrait rassembler leurs souvenirs quand ceux-ci seraient en voie de disparaître complètement » (DAM, 78). Par rassembler, il faut toutefois entendre, non pas l'unité perdue suggérée par l'idée de mettre ensemble, mais un nouvel assemblage, mode de dépassement selon une logique emmêlée de réalité et de rêve, selon une double effectivité de l'imaginaire et de la mémoire. En ce sens, Paul Ricoeur distingue ce que Volodine rassemble : « l'imagination et la mémoire ont pour trait commun la présence de l'absent, et comme trait différentiel, d'un côté la suspension de toute réalité et la vision d'un irréel, de l'autre la position d'un réel antérieur »<sup>27</sup>. Chez Antoine Volodine, cette présence de l'absent est la conjonction d'un réel antérieur et de l'étrangeté d'un univers onirique. Cette coprésence se porte garante d'une mémoire disqualifiée par l'histoire officielle et soutenue par les victimes et exilés volodiniens. Elle permet aussi la constitution d'une poétique inédite. Jean-Louis Hippolyte écrit :

This memory is disorder; all the historic events of our past and our present are there, but the referential universes in which they are integrated are not the same. [...] The post-exotic narrators do not want to hand over their memory (the egalitarian dream, acts of terrorism, political actions) to those who represent the present; on the contrary,

<sup>26</sup> Hamel, Jean-François. 2006. *op. cit.*, p. 230.

<sup>27</sup> Ricoeur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, p.54.

they want to preserve it from the schemes, the politically correct transformations and the ideological betrayals of these people.<sup>28</sup>

L'éternel présent de cette mémoire est projet, nécessité et recreation poétique qu'un encodage préserve des schémas narratifs et instances politiques et sociales officiels.

### 3.3.7 Mémoire des récits chez Antoine Volodine

« Le temps devient temps humain dans la mesure où il est articulé de manière narrative; en retour, le récit est significatif dans la mesure où il dessine les traits de l'expérience temporelle »<sup>29</sup>, écrit Paul Ricoeur. Cette relation entre temps et récit trouve un écho direct dans le devoir de mémoire chez Antoine Volodine. À l'éternel présent d'une mémoire des traumatismes du vingtième siècle et des idéaux révolutionnaires s'arrime une mémoire des récits. L'univers romanesque dit post-exotique en sous-tend la structure. Le post-exotisme se veut un défi à toute périodisation littéraire, une littérature d'autre part, une affirmation au droit à la différence, comme droit d'explorer un petit territoire d'exil, loin des écoles, loin des académismes marchands. À partir de ce territoire littéraire des bas-côtés, *Des anges mineurs* puise dans la mémoire des récits à coups d'intertextualité et de récupération de schémas narratifs usités. Par la réécriture des mythes fondateurs de l'Occident (les grandes expéditions et la découverte des Amériques) et par les références directes aux écrits d'appel à la révolution communiste (le discours de Varvalia Lodenko), Antoine Volodine ravive une double mémoire des origines : l'une advenue, l'autre déçue. Quelques schémas exploités à la volée participent aussi de cette mémoire. Notons le discours de Varvalia Lodenko en termes formels et la nomenclature des morts sous le mode énumératif de « ci-gît » associé à l'écriture militaire. Cette reprise dit à la fois l'épuisement du genre romanesque et un devoir actif et créatif de rétrospection. Lionel Ruffel parle de cette mémoire en forme de conjuration comme d'un projet commun aux philosophes s'étant réclamés d'un esprit du marxisme et

<sup>28</sup> Wagneur, Jean-Didier. 2003. « Introduction » In *Substance. A review of theory and literary criticism*. Vol. 101, no 2, p.9.

<sup>29</sup> Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit. I. L'intrigue et le récit historique*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, p.17

confrontés à la fin de l'histoire, à la fin du récit aussi, tels Jacques Derrida, Alain Badiou, Jean-Claude Milner, Jean-Luc Nancy et Jacques Rancière :

[...] si quelque chose prend fin, il est urgent de le comprendre, d'en faire l'inventaire avant qu'il ne soit emporté par une ère profondément marquée par le nihilisme et le ressentiment. Ces philosophes effrayés par une possible déformation de la mémoire, par un possible oubli, par l'urgence qui s'impose à penser cette fin, par la responsabilité éthique que revêt alors le devoir d'inventaire, se sont élevés pour lutter contre toute falsification historique et pour que demeure et se renouvelle ce que le siècle disparaissant portait, le sens de l'Histoire.<sup>30</sup>

Antoine Volodine poursuit donc une double exigence : un devoir d'inventaire et la construction d'un univers romanesque par devers-eux, inédit et en quelque sorte exclusif parce qu'encodé.

### 3.3.8 L'autre temps ou le hors temps

L'expérience du temps est cause de multiples maux dans *Des anges mineurs*. Hors de ses gonds, elle se présente sous la forme combinée de la perte, de la solitude et de l'enfermement. État et condition, cette expérience fait moins figure d'autorité que de contexte. Il semble qu'il y a lieu de parler d'un autre temps ou d'un hors temps qui s'y substitue en partie. J'ai expliqué précédemment la tripartition de la réalité concentrationnaire et de l'exil comme fatalité collective, lieu d'un renversement des catégories du dedans et du dehors et laboratoire de l'inventivité. L'autre temps est précisément l'envers de cette réalité de fatalité, une porte ouverte vers le souvenir et l'onirisme chaudement défendu par Fred Zenfl : « Méfiant quant à la nature du réel qu'on l'obligeait à parcourir, il défendait l'intégrité de ses espaces oniriques en y plaçant des pièges destinés aux indésirables, des glus métaphysiques, des nasses » (DAM, 31). Cette positivité du lieu d'enfermement est hiatus en termes de solution de continuité. À partir d'un temps *in abstracto*, rattaché à un univers référentiel par un fil ténu, il devient possible de réarticuler l'expérience. Par exemple, l'imaginaire onirique de Sarah Kwong marque une distance précise, radicalise la portée de cet

---

<sup>30</sup> Ruffel, Lionel. 2002. « Le dénouement » In *Chaoid*. No 6. <http://www.chaoid.comp/menu/html>. Dernière consultation 01 mai 2007.

autre temps : « À l'intérieur de mes rêves, Dondog, voilà où nous sommes. Elle prononçait cela avec une dureté évidente, en me lançant un regard qui manquait de pédagogie, négateur, comme si mon existence n'avait plus la moindre importance ou comme si ma réalité n'était qu'une hypothèse très sale » (DAM, 107). La figure de l'exil tend aussi vers un hors temps. Qu'ils soient intérieurs ou littéraux, les exils dans *Des anges mineurs* fondent une géographie de la résistance, dernier retranchement des espérances déçues. Antoine Volodine semble prêter l'oreille à l'exil à la façon des philosophes de la différence. Christian Ruby résume :

L'exil y est un point de vue excentrique, ou simplement marginal, absent de certitude et de prétentions encyclopédiques arrimées à des vérités immuables. Exil hors de la terre de l'identité et du système, exil hors de l'universalité, exil hors de la tendance à revenir au centre, la pensée riposte localement aux hiérarchies et aux totalisations. Elle organise une défense active en confisquant des liaisons aux systèmes et en les ordonnant latéralement afin de constituer des réseaux de résistance efficaces.<sup>31</sup>

*Des anges mineurs* attribue à l'exil cette force de renouvellement. Au système du rebut, aux identités solitaires et schizophréniques, aux temps discontinus et démultipliés, il oppose un ailleurs qui permet de reformuler et pérenniser une mémoire étrangère, voire hostile aux discours officiels.

### 3.3.9 Temps de la différence et répétition

Par un hors temps ou un autre temps, une distance affichée met en scène la possibilité de penser autrement, de passer outre. Antoine Volodine prend acte de l'éclatement du temps et de la crise de l'expérience tribulaire de l'histoire du vingtième siècle, mais il se refuse à emprunter strictement le chemin accidenté de cette histoire traumatique du siècle et ses effets de surface. Au final, il donne à penser la mesure de cet éclatement en regard d'un parti pris pour la différence : « *il n'y a que des différences*, le monde prend nécessairement la figure d'un espace de coexistence des différences, d'une surface de juxtaposition sur laquelle elles se distribuent, sans synthèse ni unité ou dépassement possible »<sup>32</sup>, note Christian Ruby. En

<sup>31</sup> Ruby, Christian. 1989. *Les archipels de la différence*. Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard. Paris : Éditions du Félin, p.108.

<sup>32</sup> *ibid.* p.108.

écho aux penseurs de la différence, de la marge, du réseau et des confins, il donne à lire la pensée d'un certain mouvement de répétition. Cette différence devient aussi mouvement de répétition chez Antoine Volodine : mouvement qui invente en permanence, valeur de divergence, de décentrement, de déplacement, déploiement incessant qui distribuent un infini d'hétérogénéité. Ce travail en négatif se rebelle contre la relation et n'implique plus d'identité collective et individuelle, il est par définition toujours reconstitué, toujours à se constituer. Les incertitudes formulées par une des voix narratives facilitent l'intelligibilité du parti pris de Volodine :

Je ne savais plus si j'étais Will Scheidmann ou Maria Clementi, je disais je au hasard, j'ignorais qui parlait en moi et quelles intelligences m'avaient conçue ou m'examinaient. Je ne savais pas si j'étais mort ou si j'étais morte ou si j'allais mourir. Je pensais à tous les animaux décédés avant moi et aux humains disparus et je me demandais devant qui je pourrais un jour réciter *Des anges mineurs*. Pour ajouter à la confusion, je ne voyais pas ce qui s'ouvrirait derrière le titre : un romance étrange ou simplement une liasse de quarante-neuf narrats étranges. Et soudain j'étais comme les vieilles, ahurie par l'interminable. Je ne savais pas comment mourir et, au lieu de parler, je bougeais les doigts dans les ténèbres. Je n'entendais plus rien. Et j'écoutais. (DAM, 203)

En se refusant à fixer les identités individuelles, la condition humaine, un récit et un statut générique, Antoine Volodine exprime à la fois les troubles de la mise en récit du temps contemporain et une différence comme mouvement de répétition de ses formes et de ses identités interchangeables. Les points de fiction multiples et la narrativité articulés dans les figures géométriques du cercle et du fractal marquent l'inaltérabilité de la répétition et de la différence, sinon dans les équilibres provisoires de brefs et éclatés narrats.

### 3.3.10 Conjuración du temps

Qu'est-ce que conjurer? Conjurer, c'est faire coalition contre, se porter en faux, se refuser à quelque chose. Conjurer, c'est aussi une pratique magique pour combattre les mauvais esprits. Dans *Des anges mineurs*, la conjuration se fait sur fond de crise du temps et du récit, sur fond d'oubli et de devoir de mémoire, sur fond d'espoirs déçus et du sentiment de la fin. Elle prend la forme d'une injonction tripartite : acte de parole, circulation des

mémoires et pratique magique de dissimulation. En négatif, le narrateur du roman identifie les modalités de la conjuration :

Maintenant écoutez-moi bien. Je ne plaisante plus. Il ne s'agit pas de déterminer si ce que je raconte est vraisemblable ou non, habilement évoqué ou pas, surréaliste ou pas. [...]. Il ne s'agit absolument pas de cela. Je ne fournis ici aucune matière destinée à ce genre de spéculation. Je ne fais preuve d'aucun parti pris poétique du décalage ou de travestissement magicien ou métaphorique du monde. Je parle la langue d'aujourd'hui et nulle autre. Tout ce que je raconte est vrai à cent pour cent, que je le raconte de façon partielle, allusive, prétentieuse ou barbare, ou que je tourne autour sans le raconter vraiment. Tout a déjà eu lieu exactement comme je le décris, tout s'est déjà produit ainsi à un moment quelconque de votre vie ou de la mienne, ou aura lieu plus tard, dans la réalité ou dans nos rêves. (DAM, 187-188)

Par cet extrait, Antoine Volodine disqualifie les points d'accès tirés du passé ou de la tradition littéraire. Il valide toutefois le détail de l'expérience contemporaine du temps comme perte, fin et surtout différence sous le couvert de la dissimulation. La logique emmêlée de la mémoire, de la réalité et du rêve et l'impossible saisie d'une source énonciative sont les stratégies de dissimulation ou de mensonge au cœur de la conjuration. Sous la nomination de régime esthétique de la démocratie, Jacques Rancière évoque le régime d'indétermination des identités, de délégitimation des positions de paroles et de dérégulation des partages de l'espace et du temps propre à l'expérience contemporaine. Il inscrit cet état sous les auspices de la polémique : « un monde "commun" n'est jamais simplement *l'ethos*, le séjour commun, qui résulte de la sédimentation d'un certain nombre d'actes entrelacés. Il est toujours une distribution polémique des manières d'être et des "occupations" dans un espace des possibles »<sup>33</sup>. Par la multiplication des lieux de parole, par la difficile saisie d'une source énonciative, par le renversement de la fonction des lieux concentrationnaires, Antoine Volodine ne présente pas au sens strict le régime esthétique de la démocratie, il le détaille mais en bouleverse la constitution en s'y dérochant. Il redéploie différemment tout ce qui fait le régime, utilisant la magie et l'onirisme comme moyens : « j'avais construit des images destinées à s'incruster dans leur inconscient et à resurgir mais plus tard dans leurs méditations ou dans leurs rêves » (DAM, 97). La conjuration est cette coalition, ce refus qui fourbit les armes à sa disposition et cette pratique magique d'incrustation par les rêves.

---

<sup>33</sup> Rancière, Jacques. 2000. *op. cit.*, p.65-66.

### 3.4 Éthiques

#### 3.4.1 Éthique et politique de la mémoire : réélaboration et hantologie

Jean Echenoz et Antoine Volodine écrivent la faillite de l'utopie de l'unité temporelle. La saisie esthétique des formes narratives de *Je m'en vais* et *Des anges mineurs* n'est possible que si l'on renonce à toute prétention de maîtriser le temps par une synthèse conceptuelle. En somme, l'éclatement des récits est égal à l'éclatement de l'expérience contemporaine du temps. Parlant du temps contemporain, Jean-François Lyotard explique : « ce qui est en jeu, ce n'est pas tant la reconnaissance du donné, que l'aptitude à laisser advenir, laisser s'élaborer les choses comme elles se présentent »<sup>34</sup>. Plus tard, il ajoutera qu'il faut toutefois répondre à l'appel des pratiques éthiques qui déconstruisent les exigences déçues de la modernité unitaire. Dans *Je m'en vais* et *Des anges mineurs*, cet appel trouve un premier écho dans une éthique, ou une politique, de la mémoire.

J'ai détaillé déjà la reviviscence des formes liées à la mémoire dans *Je m'en vais*. Une mémoire des récits et une mémoire du récit inscrivent sa poétique sous le couvert de l'interrogation des traces et d'une pulsion de déplacement, de différence. L'éthique de la mémoire chez Jean Echenoz me semble par là tributaire du travail de perlaboration emprunté à Freud par Lyotard. La perlaboration est un travail qui consiste à penser, ce qui, de l'événement et du sens de l'événement, nous est caché constitutivement, non seulement par le préjugé passé, mais aussi bien par ces dimensions futures :

[...] travail psychique qui permet au sujet d'accepter certains éléments refoulés et de se dégager de l'emprise de mécanismes répétitifs. Elle porte sur les résistances, succède généralement à l'interprétation d'une résistance qui paraît rester sans effet; en ce sens, une période relative de stagnation peut recouvrir le travail. Elle permet de passer du refus de l'acceptation purement intellectuelle à une conviction profonde fondée sur l'expérience vécue des pulsions refoulés qui nourrissent la résistance.<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Lyotard, Jean-François. « Réécrire la modernité » In *Les cahiers de Philosophie* (1988), 5 : 1-238, p.201.

<sup>35</sup> Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis. 1998. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Coll. « Quadrige », Paris : Presses Universitaires de France. Sous *Perlaboration*.

Pulsion de réélaboration, elle est une recherche de nouveauté par la singularité d'une remise à jour des traces du passé. Par un piétinement narratif et une perte de l'épaisseur temporelle, Jean Echenoz représente cette période de relative stagnation. Par une conscience ironique multiforme, il ravive, en les différant, certaines formes traditionnelles de la mise en récit. Sans souscrire à un renouvellement de l'unité temporelle, l'éthique de la mémoire dans *Je m'en vais* exprime une tension permanente entre le récit et sa possibilité et entre temps et récit. Au deuil de l'unité, le roman répond par une réélaboration distanciée.

Dans *Des anges mineurs*, la mémoire est affaire de traces. Traces des restes de l'histoire passé et pensée mais non advenue, c'est-à-dire traces des traumatismes et fins des idéaux avortés et latents. Cette affaire de traces est traitée par Jacques Derrida dans *Spectres de Marx*. Il pose la question de l'événement comme question du fantôme, comme être-là d'un absent, présent non-présent :

Appelons cela une hantologie. Cette logique de la hantise ne serait pas seulement plus ample et plus puissante qu'une ontologie ou qu'une pensée de l'être. Elle abriterait en elle, mais comme des lieux circonscrits ou des effets particuliers, l'eschatologie et la téléologie mêmes. Elle les comprendrait, mais incompréhensiblement. Comment comprendre en effet le discours de la fin ou le discours sur la fin?<sup>36</sup>

En cela, il propose une hétérodidactique de vie et de mort, une éthique de l'apprendre à vivre avec les fantômes, avec les traces. L'imaginaire de l'histoire dans *Des anges mineurs* s'inscrit directement dans la continuité de cette proposition, il devient un exercice de conjuration de la fin par la présence intangible des fantômes. En exergue de son roman Antoine Volodine écrit :

[...] j'appelle narrats des instantanés romanesques qui fixent une situation, des émotions, un conflit vibrant entre mémoire et réalité, entre imaginaire et souvenir. C'est une séquence poétique à partir de quoi toute rêverie est possible [...]. Dans chacun d'eux, comme sur une photographie légèrement truquée, on pourra percevoir la trace laissée par un ange. Les anges ici sont insignifiants et ils ne sont d'aucun secours pour les personnages. [...] il s'agit aussi de minuscules territoires d'exil sur quoi continuent à exister vaille que vaille ceux dont je me souviens et ceux que j'aime.

---

<sup>36</sup> Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Coll. « La philosophie en effet », Paris : Galilée, p.31



J'appelle narrats de brèves pièces musicales dont la musique est la principale raison d'être, mais où ceux que j'aime peuvent se reposer un instant, avant de reprendre leur progression vers le rien. (DAM, 7)

Ses figures d'*ange* dans les différents narrats sont la répétition de photographies truquées par les rêves, traduites librement par le ou les énonciateurs. En ce sens, la répétition n'est pas simplement la retranscription d'une mémoire, elle est une pensée de l'avenir, une puissance positive de l'oubli, un *repos* sans cesse réitéré et réécrit.

### 3.4.2 Poétiques de la distanciation et de la dissémination

Pour Gilles Deleuze, « la répétition appartient à l'humour et l'ironie, elle est par nature transgression, exception, manifestant toujours une singularité contre les particuliers soumis à la loi, un universel contre les généralités qui font la loi »<sup>37</sup>. Dans *Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne?*, Jean-François Lyotard écrit : « Le postmoderne serait ce qui allègue de l'imprésentable dans la représentation elle-même; ce qui se refuse à la consolation des bonnes formes, au consensus d'un goût qui permettrait d'éprouver en commun la nostalgie de l'impossible; ce qui s'enquiert de présentations nouvelles, non pas pour en jouir »<sup>38</sup>. C'est à la conjonction de cette répétition véhiculée par les éthiques de la mémoire et de l'imprésentable propre à l'expérience du temps contemporain et déjà en partie abordée par le Nouveau Roman qu'il faut situer l'éthique de la distanciation dans *Je m'en vais* et la politique de la dissémination dans *Des anges mineurs*.

L'indécidabilité narrative et discursive chez Jean Echenoz n'est pas simplement un acte de représentation de l'expérience du temps contemporain. Elle participe à une éthique de la distance proche de la paralogie, c'est-à-dire un dérèglement et une déstabilisation non autorisées par le système, irrécupérable par lui pour l'amélioration de ses performances. La difficile recomposition du visage d'Hélène exprime clairement les possibilités :

<sup>37</sup> Deleuze, Gilles. 2003. *Différence et répétition*. Coll. « Épipiméthée », Paris : Presses Universitaires de France, p.12.

<sup>38</sup> Lyotard, Jean-François. 1982. « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne? » In *Critique*. No 419, p.364.

[...] à l'hôpital déjà, quand elle entrait dans la chambre, il éprouvait ce même temps de latence, sachant bien que c'était elle tout en devant chaque fois reconstituer sa personne, recommencer tout à zéro comme si ses traits ne s'organisaient pas spontanément entre eux. Ils étaient pourtant beaux, cela ne se discutait pas, répartis avec harmonie, Ferrer pouvait les admirer isolément mais c'étaient leurs rapports qui se modifiaient sans cesse, n'aboutissant jamais exactement au même visage. (JMV, 196)

Le visage est bien là, mais la recomposition, le rapport entre les traits, est infiniment modifiable. L'éthique de la distanciation y trouve sa figure; elle est précisément cette liberté de dérégler la configuration narrative, de reconfigurer le récit à partir d'une posture du détachement. L'indécidabilité, les lignes de fuite et les dédales narratifs, le flou de la succession des marqueurs temporels et la disqualification des personnages en sont autant d'exemples. L'ironie est nécessairement, par définition même, la modalité la plus aboutie de la distanciation. À partir d'une expérience problématique du temps contemporain, Jean Echenoz échaafaude une poétique distanciée et par là, assertive et inédite.

Dans *Des anges mineurs*, un principe de dissémination détermine cette éthique distanciée. Par définition, la dissémination a deux sens complémentaires. Disséminer, c'est répandre en de nombreux points écartés, voire semer. C'est aussi faire acte de diffusion, de propagande comme dans « disséminer des idées ». La narrativité du roman est au plus près de ces deux significations. À travers les propos d'une voix narrative, possiblement Will Scheidmann, Antoine Volodine fait la mention du rôle, de la méthode propre aux narrats :

J'aurais aimé leur expliquer pourquoi je façonnais autre chose que des petites anecdotes limpides et sans malice, et pourquoi j'avais préféré leur léguer des narrats avec des inaboutissements bizarres, et selon quelle technique j'avais construit des images destinées à s'incruster dans leur inconscient et resurgir bien plus tard dans leurs méditations ou dans leurs rêves. (DAM, 97)

La poétique du roman s'inscrit en abyme dans cet extrait. Les points de fiction multiples, instantanés romanesques liés par échos et figures géométriques, débités en héritage, encodés dans une forme alambiquée, dissimulée ou onirique, de manière à subvertir et hanter, répondent précisément au principe de dissémination, en sont la structure porteuse.

### 3.5 Conclusion

La tripartition de ce chapitre met l'emphasis sur l'analyse entre temps et récit dans *Je m'en vais* et *Des anges mineurs*. Elle permet d'abord de localiser les points marquants des représentations littéraires en régime contemporain. Jean Echenoz et Antoine Volodine font état d'un temps sans horizon fort différent dans ses manifestations mais redevable de la même crise des champs discursifs de la modernité. Chacun traite d'une perte de l'épaisseur temporelle, mais elle se développe sous deux auspices. Jean Echenoz inscrit l'expérience du temps contemporain dans la pure transitivity, un paysage d'évènements qui empêche l'expérience d'être porteuse d'identité et d'histoire. La narrativité et l'enchaînement des actions nous dit la perte du lien causal entre les évènements. Dans la succession, les évènements brouillent la perception, font de la vitesse et de la disparition qu'elle induit sur le plan visuel une modalité de l'expérience. L'indécidabilité englobe cette expérience du temps; *Je m'en vais* porte ostensiblement les marques de la crise et d'une difficulté d'articuler un après ou un autrement. Dans *Des anges mineurs*, la perte de l'épaisseur est directement tributaire des échecs et horreurs logés à l'enseigne du vingtième siècle. Elle dit la désarticulation du passé, du présent et du futur, elle s'écrit dans un imaginaire de la fin. L'incommunicabilité et l'impossible transmission rendent compte de l'irréductibilité du récit de cette expérience du temps. La narration polychronique est l'expression d'une synthèse impossible, une multiplication des mémoires insaisissables dans une unité narrative.

Dans *Je m'en vais* comme dans *Des anges mineurs*, l'expérience contemporaine du temps est en quelque sorte tempérée par un hiatus qui permet de décaler l'horizon. Les libertés identitaires et narratives ne ménagent pas seulement quelques paradoxes chez Jean Echenoz; elles sont l'ouverture des possibilités qu'il faut pourtant bien circonscrire un peu, mais dans de nouvelles modalités d'existence et d'inédites modalités narratives. Une mémoire des récits et un contrôle des rouages narratifs sont le travail de mise en perspective, la possibilité de l'aventure équilibrée par une interrogation de l'historicité narrative. La nostalgie comme moteur de simulation permet d'élaborer des structures nouvelles à l'aune du passé; elle inaugure le caractère inventif de la répétition et de l'éternel retour. Chez Antoine Volodine, les apories de la mémoire collective sont la possibilité d'assembler autrement le

passé, le présent et le futur. Une mémoire des récits permet à la fois l'inventaire, le souvenir et la construction d'un univers romanesque exclusif. L'autre temps et le hors temps de l'exil forcent aussi une pensée latérale, une défense active en forme de différence et de répétition, de multiplicité des positions discursives et de répétition des formes et des identités interchangeables. Au final, *Des anges mineurs* est un exercice de conjuration de l'histoire tant littéraire que politique, un refus et une pratique ouverte à l'avenir.

Les poétiques des deux romans présentent donc des discours de nature éthique ou politique. Par les mémoires, répétitions et différences, *Je m'en vais* pratique une réélaboration, un travail de perlaboration qui cherche et trouve sa nouveauté dans la remise à jour d'éléments narratifs du passé. Par la distanciation, en cela proche de la paralogie, Jean Echenoz dit la nécessité d'interroger les formes sociales et romanesques, de cultiver cette interrogation, d'en faire le principe moteur d'une éthique sociale et culturelle. *Des anges mineurs* répond à l'appel de Jacques Derrida pour une hantologie. Il faut faire avec les fantômes, en réitérer et réécrire la présence, en modifier les formes pour en conjurer la menace. C'est par une politique de la dissémination, à la fois pour en répandre la présence, en semer la culture et en diffuser la parole, qu'il repense la communauté aujourd'hui.

## CONCLUSION

### POUR EN FINIR AVEC LA MORT

Que faut-il lire *a posteriori* du titre de ce mémoire et des phrases mises en exergue de son introduction? Un contexte, d'abord, qui explique en partie la lecture malaisée des récits par certains critiques, voire le décret précipité d'une fin du roman français par d'autres. Dans la foulée de la crise des champs discursifs de la modernité, les discours et les récits se trouvent discrédités; ils ne peuvent plus être reçus comme vrais. Dominique Viart écrit : « lorsque les modèles de pensée ont failli, ce sont la loi et les références qui font défaut. Il n'y a rien à quoi s'opposer pour se poser, rien à quoi s'identifier ni rien à détruire. Le sujet est alors mis en situation de recherche »<sup>1</sup>. En ce sens, la crise est le corollaire d'un déplacement des modalités d'existence; les certitudes inscrites dans la durée et les dispositifs référentiels sont déboulonnés les uns après les autres, ne laissant que très peu de repères pour constituer des discours et des récits cohérents. Par dérivation, cette crise induit aussi un déplacement des modalités narratives dont il faut prendre acte : « La crise des identités du roman français coïncide avec une crise de sa perception. L'une et l'autre participent de l'actuelle recherche des paradigmes qui travaille le champ culturel dans son ensemble et qui manifeste sa réaction face aux mutations historiques et civiles en cours »<sup>2</sup>. En cherchant à réaffirmer les liens entre temps et récit, les romanciers français contemporains s'exposent aux difficultés de reconstituer une expérience du temps éclatée, désormais impossible à réunir sous une forme homogène ou traditionnelle. Il en résulte une distance critique à l'égard de toute forme discursive ou narrative figée, la nécessité d'en interroger les tenants et aboutissants, d'adopter une posture du doute: « tu commences à croire qu'il faut plus de

---

<sup>1</sup> Viart, Dominique. 1999. « Filiations littéraires » In *Écritures contemporaines* 2. Revue des Lettres Modernes, Minard, p.120.

<sup>2</sup> Blanckeman, Bruno et Jean-Christophe Millois. 2004. *Le roman français aujourd'hui : Transformations, perceptions mythologies*. Paris : Prétexte Éditeur, p. 8.

courage pour douter que pour agir »<sup>3</sup>, écrit Don Delillo. De cet énoncé, il faut noter une vision assertive qui se construit dans et par l'interrogation, dans et par le doute. Le discrédit des discours et le défaut de lois et de références engagent à la fois cette posture et la nécessité de produire un sens à partir de nouveaux paradigmes; le récit contemporain trouve là son défi et son inventivité. Il doit interroger différentes possibilités de renarrativisation sous des formes moins fédératrices, plus ouvertes et interrogatives. Il conserve l'héritage des pensées du soupçon, maintient son principe de contestation tout en cherchant à nouveau à mettre en récit le monde et la chose politique. Par définition, l'invention est une chose créée ou conçue, elle est le propre de l'innovation. *L'invention du temps*, c'est une variation imaginative, dont Paul Ricoeur parlerait encore dans les termes d'un récit *du temps* (*tales of time*) et d'un récit *sur le temps* (*tales about time*)<sup>4</sup>. Les poétiques de *Je m'en vais* et de *Des anges mineurs* s'organisent sur cette tripartition : faire état de la crise culturelle ou du déplacement des modalités d'existence, interroger les figures narratives et discursives usitées et inventer de nouvelles configurations et de nouvelles discursivités à partir de cette posture du doute : une posture du doute en principe et en moteur de fiction.

Par le détail des sociétés du texte, j'ai dégagé les éléments structurants, spatiaux et identitaires qui rendent intelligibles l'étendue de la crise. Jean Echenoz et Antoine Volodine font tous deux état d'une crise culturelle profonde, étayée d'abord sur le fond des productions symboliques. *Je m'en vais* nous dit le défaut des marqueurs culturels. Le système des objets fait état d'un agir humain axé sur la consommation, voire ultimement tributaire d'une désertion relationnelle, une médiation paradoxale qui masque les détériorations du système culturel tout en en alimentant l'effritement. Les lieux communs détaillés par Echenoz en indiquent clairement la logique. Schémas et modèles préconstruits simulent un sens produit sans se substituer parfaitement au vide, sans empêcher l'appauvrissement relationnel et structurel. L'espace configuré, polymorphe, à la fois vide et transitif, exhibe le caractère strictement opérationnel mis de l'avant par les productions symboliques et l'inscrit dans une logique de la disparition. Les identités tièdes, la réalité de solitude et l'impossibilité du lien

<sup>3</sup> Delillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. Coll. « Babel ». trad. de l'anglais par Marianne Vernon. Paris : Actes Sud, p. 42.

<sup>4</sup> Ricoeur, Paul. 1984. *Temps et récit.2. La configuration dans le récit de fiction*. Coll. « Points Essais ». Paris : Seuil, p.190-191.

durable sont les corollaires de cette géographie et des défauts du système, ils sont l'effet social de la crise culturelle. Dans *Des anges mineurs*, les marqueurs culturels sont à l'abandon, ils sont les débris accumulés des champs discursifs de la modernité. À travers les lieux communs, la récupération de figures clés des champs discursifs de la modernité, notamment l'idée du progrès et les idéaux égalitaristes, Antoine Volodine nous dit l'accumulation d'un lourd passif historique dominé par les échecs et par les espérances déçues. L'oubli progressif des idéaux est le point d'orgue d'un système de débris, la figure de décomposition du système culturel. Reliquat faisant écho au système, l'espace configuré dans le roman marque l'omniprésence de ses effets par une réalité concentrationnaire généralisée. Disqualification sociale, scansions spatio-temporelles et régimes de temporalité typiquement post-exotiques signalent la rupture des liens sociaux et historiques, la perte de référents structurants. Un renversement des catégories spatiales ouvre cependant à un état des lieux décentré. Par définition périphérique, la figure de l'exil permet de penser cet excentrement comme nouvelle modalité d'existence, comme lieu de reconstruction du lieu social, une nouvelle forme d'agora. Les identités sont l'expression de ces ruptures et décompositions. Elles sont aussi marquées de solitude, dynamisées dans une logique culturelle de la substitution identitaire, de l'absence d'appartenance ethnique ou culturelle et de désorganisation qui rendent malaisées toutes formes de communication.

Par une analyse de la narrativité dans *Je m'en vais* et *Des anges mineurs*, j'ai tenté de dire la double exigence qui succède à l'état des lieux de la crise culturelle, soit un devoir et une contestation de la mémoire et une expérimentation narrative qui cherche à réitérer la possibilité du récit romanesque. Un brouillage narratif et diverses figures de l'ironie en soutiennent la démarche. Chez Jean Echenoz, le piétinement narratif repose en effet sur la logique du brouillage. Par les temps verbaux du présent et du conditionnel, par la récurrence du dimanche comme indicateur chronologique, il est la suspension du temps qui fait écho au doute du narratif et à la volatilité du sens. Il signale un malaise quant à l'orientation à donner à la mise en récit, il en présente aussi la logique nouvelle. Le désordre narratif permet de repenser ce repositionnement du narratif. Le contrôle affiché du système grammatical et l'enchaînement volontairement problématique des marqueurs temporels fondent une recherche des instabilités. Les lignes de fuite descriptives et la construction alambiquée de

l'intrigue achèvent la mise en œuvre d'une expérimentation narrative. Chez Antoine Volodine, il faut d'abord compter avec les figures géométriques pour décrire l'inventivité du brouillage narratif. Sous une forme circulaire et d'ensemble fractal, la narrativité est à la fois morcelée et renforcée par diverses filiations, aménagement d'une nouvelle forme de continuité narrative qui passe par l'éclatement et une recomposition à l'oblique. La multiplicité des voix narratives abonde en ce sens, elle brouille la source de l'énonciation et multiplie les positions discursives, donne à penser autrement la collectivité de la parole sous le signe d'un encodage.

L'ironie est un procédé discursif à la fois interrogeant et joueur, capable d'ébranler et de consolider la narrativité. La composante parodique dans *Je m'en vais* répond à cette double fonction; elle est un acte de mémoire et une réactualisation de certains canons littéraires ou genres romanesques, elle en est aussi la forme subversive en cela qu'elle dynamite les fondations pour les investir d'un sens nouveau, plus proche de l'expérience contemporaine du temps. Par la disqualification ironique des personnages, par les détachements commentatifs ou autres digressions narratives, le principe de distanciation dans le roman marque le dissensus, les doutes du contemporain et du narratif qu'il détermine. Au final, ces deux formes d'ironie narratives montrent l'impossibilité de raconter frontalement, disent la nécessité d'expérimenter à partir de modalités du doute. Dans *Des anges mineurs*, la parodie est un point d'accès à l'inventivité narrative d'Antoine Volodine. À la fois contrefaçon et pastiche des formes narratives liées à l'histoire révolutionnaire, elle est aussi le prétexte servant à la construction d'un édifice littéraire tant générique que rhétorique, c'est-à-dire qui se veut hors de tout champ littéraire canonique. Un jeu sur l'instance narrative, l'insaisissabilité d'une source énonciative, offre une lecture rieuse de la subversion et de la réorganisation de la parole collective.

Les relations complexes entre *Je m'en vais*, *Des anges mineurs* et certaines postures théoriques dites postmodernes et déconstructivistes renforcent l'originalité des poétiques de Jean Echenoz et d'Antoine Volodine. Les uns et les autres font la saisie d'une expérience problématique du temps, ils mettent en évidence un hiatus, entre-deux et solution de continuité, qui annonce une distanciation, et ils proposent une éthique ou une politique du présent. La saisie de l'expérience suggère un temps sans horizon et discontinu, difficile à



recomposer. Jean Echenoz écrit la perte de l'épaisseur temporelle en termes de transitivité et de succession des événements, il jette en vrac les articulations et désarticulations du récit sans en marquer les causalités, sans se soucier d'une continuité temporelle. Par la vitesse, Echenoz dessine un tracé narratif en biseaux, modalise la disparition ou le flou, nous dit le temps qui paradoxalement se cherche et se fuit. En ce sens, l'indécidabilité narrative inscrit l'expérience du temps sous les rubriques de l'atomisation, de la perte et de la pulsion de déplacement comme ouverture de la recherche du sens. Dans *Des anges mineurs*, la perte de l'épaisseur temporelle passe par l'insaisissabilité d'un présent historique alors que progresse l'oubli et que se refuse le futur. Au banc des accusés, il faut compter avec la crise de l'expérience, un éclatement du temps qui trouble la transmission de l'expérience. Un principe de polychronie, mais aussi de polyphonie, en figure la teneur, marque la discontinuité et pose la question de la fin discutée par les penseurs de la postmodernité.

Par diverses formes de hiatus, Jean Echenoz et Antoine Volodine dépassent cette crise de l'expérience du temps contemporain. Les libertés identitaires et narratives paradoxales dans *Je m'en vais* expriment la conjonction de l'indécidabilité et d'une certaine nostalgie, un deuil de l'unité, la nécessité de penser et de raconter malgré l'absence de continuité temporelle. La mémoire des récits et le contrôle affiché des rouages narratifs répondent à cette injonction, ils sont rappels et contrepoints, réflexions, avancées et ruptures. Le double sens des modèles de simulation du roman peut aussi se lire comme une prise de distance, la simulation étant moins un mode de substitution que l'élaboration d'une structure intelligible qui emprunte aux modalités antérieures. Le principe de différence qui domine les reprises génériques, les retours narratifs et les parcours circulaires en dynamise l'action. L'éternel présent de la mémoire dans *Des anges mineurs* est à la fois amoncellement des débris de l'histoire et permanence des traces qui prend la forme d'un inventaire. La mémoire des récits, plus radicalement encore que chez Echenoz, exprime un affranchissement par rapport à des éléments du passé, un envers de l'histoire à la fois déconstructeur et libérateur. À ce titre, il fait état d'un autre temps ou d'un hors temps qui déboulonne la crise de l'expérience à proprement parler, offre une solution de continuité excentrée, voire excentrique, par un parti pris pour la différence. Un mouvement de répétition qui distribue un infini d'hétérogénéité sous la forme d'équilibres provisoires toujours en reconstitution. Cette

entreprise trouve sens par la rubrique de la conjuration comme pratique magique et onirique et comme coalition contre l'histoire et les récits officiels.

Les sociétés du texte, les narrativités romanesques et les relations complexes entre temps et récit dans *Je m'en vais* et *Des anges mineurs* fondent une éthique ou une politique qui recourent chez chacun deux éléments. Jean Echenoz propose une éthique de la réélaboration et de la distanciation, une recherche de nouveauté par le questionnement souvent ironique et le déplacement des traces. Antoine Volodine fonde une politique en forme d'hantologie et de dissémination qui assure le maintien de la présence des idéaux égalitaristes du vingtième siècle par un principe de diffusion encodé et une discursivité multiple. L'inventivité et la vitalité des poétiques des deux romanciers y trouvent leurs ressorts. Fondé ou non, le décret d'une crise des paradigmes de la modernité et d'une crise du roman français est une chance, puisqu'il aura autorisé une interrogation en profondeur des systèmes culturels et narratifs, une interrogation à la base même de nouvelles discursivités, voire d'une nouvelle littérature romanesque.

## BIBLIOGRAPHIE

### Corpus étudié

Echenoz, Jean. 1999. *Je m'en vais*. Coll. « Double », Paris : Éditions de Minuit, 250 p.

Volodine, Antoine. 1999. *Des anges mineurs*. Coll. « Fiction & Cie », Paris : Seuil, 220 p.

### Autres œuvres de fiction de Jean Echenoz et d'Antoine Volodine

Echenoz, Jean. 1979. *Le méridien de Greenwich*. Paris : Éditions de Minuit, 256 p.

\_\_\_\_\_. 1986. *L'équipée malaise*. Coll. « Double », Paris : Éditions de Minuit, 253 p.

\_\_\_\_\_. 1989. *Lac*. Paris : Éditions de Minuit, 189 p.

Volodine, Antoine. 1998. *Le post-exotisme en dix leçons, leçon onze*. Paris : Gallimard, 108 p.

### Études générales sur les œuvres de Jean Echenoz et d'Antoine Volodine

Bessard, Banquy, Olivier. 2003. *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*. Coll. « Perspectives ». Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 282 p.

Blankeman, Bruno. 2000. *Les récits indécidables. Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Guignard*. Coll. « Perspectives ». Paris : Presses Universitaires du Septentrion, 222 p.

\_\_\_\_\_. 2002. *Les fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*. Coll. « Critique », Paris : Prétexte éditeur, 170 p.

Casanova, Pascale. 2003. « A Fragmentary history of trashcan literature » » In *Substance. A review of theory and literary criticism*. Vol. 101, no 2, p.44-51.

Echenoz, Jean. *Rencontre avec Jean Echenoz - Goncourt 1999*.  
<http://zone-litteraire.com/entretiens.php>. Dernière consultation 01 mai 2007.

Hippolyte, Jean-Louis. 2003. « Minor Angels : Toward an Aesthetic of Conflict » In *Substance. A review of theory and literary criticism*. Vol. 101, no 2, p.67-77.

Houppermans, Sjef. 1997. « Pleins et trous dans l'œuvre de Echenoz » In *Lecture du désir*. Amsterdam/New York : Rodopi, p. 385-403.

Huglo, Marie-Pascale. 2003. « The post-exotic connection : Passage to utopia » In *Substance. A review of theory and literary criticism* . Vol. 101, no 2, p.95-108.

Jérusalem, Christine. *Géographies de Jean Echenoz*.  
<http://remue.net/cont/echenozChrisJer.html>. Dernière consultation 01 mai 2007.

Lebrun, Jean-Claude et Prévost, Claude. 1990. « Jean Echenoz, l'accélérateur de particules » In *Nouveaux territoires romanesques*. Paris : Messidor Éditions Sociales, p. 95-110.

Morgan, Axel. 2001. *Étude de la poétique postmoderne dans le roman Le méridien de Greenwich de Jean Echenoz : Le faux secret des sociétés secrètes*. Mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 102 p.

Ouellet, Pierre. 2002. « La communauté des autres. La polynarration chez Volodine » In *Identités narratives. Mémoire et perception*. Québec : P.U. Laval, p.68-84.

Reid, Martine. 1992. « Echenoz en malfaiteur léger » In *Critique*, 547, p.988-994.

Roche, Anne. 2003. « The clarity of secrets » » In *Substance. A review of theory and literary criticism* . Vol. 101, no 2, p.52-63.

Ruffel, Lionel. 2003. « Interrogation : A Post-Exotic Device » In *Substance. A review of theory and literary criticism* . Vol. 101, no 2, p.79-94.

\_\_\_\_\_. 2004. « La fiction de Volodine face à l'histoire révolutionnaire » In *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, p.163-172.

St-Gelais, Richard. 2005. « Le polytexte Volodine » In *Territoires et terres d'histoires. Perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française d'aujourd'hui*. Amsterdam/New York : Rodopi, p.143-158.

Volodine, Antoine. 2002. « Pluralité des voix et unité de la mémoire dans le post-exotisme » In *Identités narratives. Mémoire et perception*. Québec : P.U. Laval, p.191-197.

\_\_\_\_\_. *Entretien avec Antoine Volodine Prétexte 21/22*.  
[http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens\\_fr/entretiens/antoine-volodine.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/entretiens_fr/entretiens/antoine-volodine.htm).  
 Dernière consultation 01 mai 2007.

Wagneur, Jean-Didier. 2003. « Introduction » In *Substance. A review of theory and literary criticism* . Vol. 101, no 2, p.3-11.

### Oeuvres générales sur la postmodernité

Augé, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris :Seuil, 150 p.

Baudrillard, Jean. 1968. *Le système des objets*. Coll. « Tel », Paris : Gallimard, 288, p.

\_\_\_\_\_. 1979. *De la séduction*. Coll. « L'espace critique », Paris : Galilée, 245 p.

\_\_\_\_\_. 1981. *Simulacres et Simulation*. Coll. « Débats », Paris : Galilée, 234 p.

Berthot, Sophie. 1993. « Temps, récit et postmodernité » In *Littérature*, no. 92, p.24-28.

Lipovetsky, Gilles. 1983. *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*. Coll. « Folio Essais », Paris : Gallimard, 328 p.

Lyotard, Jean-François. 1979. *La condition postmoderne*. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit 1979, 109 p.

\_\_\_\_\_. 1982. « Réponse à la question : Qu'est-ce que le postmoderne? » In *Critique*, no 419, p.36.

\_\_\_\_\_. 1988. *L'inhumain : causerie sur le temps*. Coll. « Débats », Paris : Galilée, 218 p.

\_\_\_\_\_. 1988. « Réécrire la modernité » In *Les cahiers de Philosophie*, 5 :1-238, p.201.

\_\_\_\_\_. 1988. « Le temps aujourd'hui » In *Critique*, no 44 (493), p.567.

Ruby, Christian. 1990. *Le champ de bataille post-moderne/néomoderne*. Coll. « Logiques sociales », Paris : L'Harmattan, 232 p.

Vattimo, Gianni. 1987. *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*. Coll. « L'ordre philosophique », Paris : Seuil, 185 p.

### Œuvres générales sur les questions du temps et du récit

Agacinski, Sylviane. 2000. *Le passeur du temps. Modernité et nostalgie*. Coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris : Seuil, 207 p.

Bakhtine, Mikhaïl. 1998. *La poétique de Dostoïevski*. Coll. « Points Essais », no 372, Paris : Seuil, 366 p.

- Bayard, Caroline. 1994. « Postmodernités enropéennes : ethos et polis de fin de siècle » In *Études Littéraires* « Postmodernismes, poésies des Amériques, ethos des Europes ». vol., 27, no 1 (été), p.89-112.
- Benjamin, Walter. 1987. « Le narrateur » in *Rastelli raconte... et autres récits*. Paris :Seuil, p, 144-178.
- Blanckeman, Bruno et Jean-Christophe Millois. 2004. *Le roman français aujourd'hui : Transformations, perceptions mythologies*. Paris : Prétexte Éditeur, 123 p.
- Castoriadis, Cornélius. 1990. *Le monde morcelé*. Coll. « Point Essais », Paris : Seuil, 348 p.
- Collectif. 2002. *Stratégies narratives 2, Le roman contemporain*, Colloque de Gênes. Presse Paris Sorbonne, 105 p.
- Cousseau, Anne. 2005. « Postmodernité : du retour du récit à la tentation romanesque » In *Le roman français au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris : Presses de la Sorbonne Nouvelle, p.49-62.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. 1980. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Coll. « Critique », Paris : Éditions de Minuit, 648 p.
- \_\_\_\_\_. 2003. *Différence et répétition*. Coll. « Épiméthée », Paris : Presses Universitaires de France, 409 p.
- Derrida, Jacques. 1993. *Spectres de Marx. L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Coll. « La philosophie en effet », Paris : Galilée, 279 p.
- Fukuyama, Francis. 1989. « La fin de l'histoire » In *Revue Commentaire*, no 47, p.457-469.
- Fukuyama, Francis. 1992. *La fin de l'histoire et le dernier homme*, Paris : Flammarion, 452 p.
- Genette, Gérard. 1972. *Figures III*. Coll. « Poétique », Paris : Seuil, 286 p.
- \_\_\_\_\_. 1983. *Nouveau discours du récit*. Coll. « Poétique », Paris : Seuil, 120 p.
- Hartog, François. 2003. *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », Paris : Seuil, 260 p.
- Ouellet, Pierre. 2003. *Le sens de l'autre. Éthique et esthétique*. Montréal : Liber, 250 p.
- Proguidis, Lakis. 2001. *De l'autre côté du brouillard*. Québec: Nota bene, 249 p.
- Rabaté, Dominique. 1998. *Le roman français depuis 1900*. Coll. « Que sais-je? », Paris : PUF, 126 p.

- \_\_\_\_\_. 2004. *Vers une littérature de l'épuisement*. Coll. « Les essais », Paris : José Corti, 204 p.
- \_\_\_\_\_. *Entretien avec Dominique Rabaté* *Prétexte* 21/22. [http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques\\_roman/discussions/dominique-rabate.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematiques_roman/discussions/dominique-rabate.htm). Dernière consultation 01 mai 2007.
- Rancière, Jacques. 1992. *Les noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*. Coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle » Paris : Seuil. 213 p.
- \_\_\_\_\_. 2000. *Le partage du sensible*. Paris : La Fabrique Éditions, 73 p.
- Revault d'Allonnes, Myriam. 1999. *Le dépérissement de la politique, Généalogie d'un lieu commun*. Coll. « Champs », Paris : Flammarion, 318 p.
- Ricoeur, Paul. 1983. *Temps et récit.1. L'intrigue et le récit historique*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, 404 p.
- \_\_\_\_\_. 1984. *Temps et récit.2. La configuration dans le récit de fiction*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, 298 p.
- \_\_\_\_\_. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, 690 p.
- Ruby, Christian. 1989. *Les archipels de la différence. Foucault, Derrida, Deleuze, Lyotard*. Paris : Éditions du Félin, 157 p.
- Ruffel, Lionel. 2002. « Le dénouement » In *Chaoïd*. No 6 (Automne/hiver). <http://www.chaoïd.com/menu/html>. Dernière consultation 01 mai 2007.
- Schoots, Fieke. 1997. *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit*. Amsterdam-Atlanta : Rodopi, 232 p.
- Sloterdijk, Peter. 2000. *La mobilisation infinie*. Coll. « Points Essais », Paris : Seuil, 329 p.
- Viart, Dominique. 1992. « Le mythe de l'esthétique postmoderne » In *Uranie*, no 2, Paris, p.24-32.
- \_\_\_\_\_. 1998. « Mémoires du récit : Questions à la modernité » In *Écritures contemporaines* 1, Revue des lettres Modernes, Minard, p.3-25.
- \_\_\_\_\_. 1999. « Filiations littéraires » In *Écritures contemporaines* 2. Revue des Lettres Modernes, Minard, p.115-139.
- \_\_\_\_\_. 2002. « Les mutations esthétiques du roman français contemporain » In *Revue Lendemain*, no 107/108, p. 22-29.

\_\_\_\_\_. « Entretien avec Dominique Viart » In *Revue Prétexte* 21/22.  
[http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematique_roman/discussions/dominique-viart.htm)  
[thematique\\_roman/discussions/dominique-viart.htm](http://pretexte.club.fr/revue/entretiens/discussions-thematique_roman/discussions/dominique-viart.htm). Dernière consultation 01 mai 2007.

Virilio, Paul. 1996. *Un paysage d'évènements*. Coll. « L'espace critique », Paris : Galilée, 188 p.

Weinrich, Harald. 1973. *Le temps*. Coll. « Poétique », Paris : Seuil, 333 p.

### Autres

Delillo, Don. 2003. *Cosmopolis*. Coll. « Babel », trad. de l'anglais par Marianne Vernon. Paris : Actes Sud, 222 p.

Flaubert, Gustave. 2002. *L'Éducation sentimentale*. Coll. « Folio », Paris : Gallimard, p. 450.

Girard, René. 1985. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Coll. « Pluriel », Paris : Hachette, 351 p.

Jankélévitch, Vladimir. 1964. *L'ironie*. Coll. « Champs », Paris : Flammarion, 186 p.

Laplanche, Jean et J.-B. Pontalis. 1998. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Coll. « Quadrige », Paris : Presses Universitaires de France. 523 p.

Marx et Engels. 1998. *Manifeste du parti communiste*. Trad de l'allemand par Émile Bottigelli, Paris : GF Flammarion, 206 p.

Onfray, Michel. 2002. *Esthétique du pôle Nord*. Coll. « Le livre de poche », Paris : Librairie Générale de France, 158 p.

Segalen, Victor. 1978. *Essai sur l'exotisme*. Coll. « Le livre de poche », Paris : Librairie Générale de France, 185 p.

Virilio, Paul. 1980. *Esthétique de la disparition*. Coll. « Le livre de poche », Paris : Librairie Générale de France, 123 p.